izana editores

Los mundos de Haruki Murakami

JUSTO SOTELO

izana editores

Los mundos de Haruki Murakami

JUSTO SOTELO

Los mundos de Haruki MURAKAMI

JUSTO SOTELO

izanaeditores

© JUSTO SOTELO, 2013

© Diseño de cubierta: Lara Boto

© Ilustración de cubierta: GABRIELA AMORÓS SELLER:

“La luna tiene forma de John”

© AMBAMAR DEVELOPMENT, S. L., 2013

e-mail: izanaeditores@izanaeditores.com

Avenida de Machupichu, 17-3. 28043 MADRID

Tel: 91 3880040.

www.izanaeditores.com

ISBN: 978-84-942607-8-0

A Santos Alonso, in memoriam, y a los otros profesores de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, que me enseñaron el verdadero valor de la crítica literaria

Índice

ÍNDICE

Introducción

Capítulo 1 Haruki Murakami, un escritor posmoderno

LOS ESCRITORES ANTE LA POSMODERNIDAD

MURAKAMI, EL ESCRITOR

MURAKAMI, UN ESCRITOR POSMODERNO

Capítulo 2 Los mundos posibles de sus novelas

LO REAL MARAVILLOSO

LOS POSTULADOS DE SUS MUNDOS FICCIONALES

LAS CARACTERÍSTICAS DE SUS MUNDOS FICCIONALES

Capítulo 3 La construcción de sus mundos

LAS PRESENTACIONES DE LAS NOVELAS: LOS ESTADOS INICIALES

1. Los hombres abandonados por las mujeres

2. Las novelas nostálgicas

3. Un nuevo y viejo estilo

LAS PERSONAS Y SUS VÍNCULOS FRÁGILES

LOS SUCESOS EXTRAÑOS

LOS ESTADOS MENTALES

LA INTERACCIÓN (1): LAS MOTIVACIONES y LOS CONFLICTOS

LA INTERACCIÓN (II): EL PODER Y EL EROTISMO

Capítulo 4 Las modalidades narrativas

CÓDIGO AXIOLÓGICO: EL VIAJE Y LAS NOVELAS DE BÚSQUEDA

CÓDIGO EPISTÉMICO: LOS ENIGMAS Y LAS NOVELAS DE APRENDIZAJE

EL MUNDO DIÁDICO Y LOS PASADIZOS

EL TEMA DEL DOBLE

Capítulo 5 La autentificación y la saturación de sus novelas

LA FUNCIÓN DE AUTENTIFICACIÓN

LA FUNCIÓN DE SATURACIÓN

Capítulo 6 El mito moderno

DEL MITO CLÁSICO AL MITO MODERNO

MUNDOS HÍBRIDOS

MUNDOS VISIBLES E INVISIBLES

1. El poder económico

2. El poder de los medios de comunicación

3. El poder del erotismo y de la mente

A modo de conclusión

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Introducción

Haruki Murakami es, actualmente, el escritor japonés más leído y traducido en el mundo. No es cuestión de comparar la calidad de su obra con la de los grandes escritores japoneses de la historia, como Oe, Mishima, Kawabata, Tanizaki o Ishiguro (incluso de un clásico como Sóseki, del que se están traduciendo sus novelas al castellano), sino de constatar su vigencia en esta época. En principio no suele tratar los temas tradicionales de la cultura japonesa. En una primera lectura, no se observa el exotismo de muchas culturas alejadas del canon occidental. Más allá de las fronteras geográficas y culturales, cualquier lector consigue asimilar sin problemas el mundo narrativo de Murakami, la universalidad de su literatura. Pero tras una relectura se comprueba que el sentido de la estética de su país impregna la mayoría de las páginas del escritor, desde la llamada energía vital (ki), pasando por el concepto de sinceridad de los sentimientos (makoto) y llegando a la intensidad de esos mismos sentimientos (mono no aware). Su literatura es sensorial y plástica, y su realidad está sublimada e idealizada, gracias a las imágenes, los símbolos y las metáforas.

En el arte contemporáneo abundan las imágenes. Nunca se han representado tantas cosas, como si se pretendiera entrever el otro lado del planeta o de la Luna (Berger, 2004: 17). En opinión de Bachelard, la literatura produce dos efectos en el receptor: la resonancia o placer que permanece en su interior, y la repercusión que mide las consecuencias de ese placer y despierta su imaginación. Las resonancias se dispersan por la vida, mientras que la repercusión sirve para profundizar en la existencia (Bachelard, 2006: 14). Los textos de Murakami provocan esos dos efectos sobre los lectores. Sus novelas están llenas de ideas e imágenes entrelazadas que intentan explicar el mundo en forma de símbolos y metáforas. En ocasiones, sus personajes se comportan como dibujos animados, las quinceañeras se inmiscuyen en la vida de los adultos, los cameros salvajes tienen estrellas en el lomo y se apoderan de los

demás para dominar la tierra, como si pretendieran emular a Indiana Iones. Y junto a un mundo real como el de 1984 surge otro paralelo, 1 Q84, en el que existen dos lunas, una amarilla y otra verde. Todo ello sirve para habitar varios mundos a la vez (como el personaje de Lewis Carroll y su Reina de Corazones y el Sombrerero Loco) y atravesarlos con la ayuda de los textos. El efecto repercusión se mantiene en el interior del lector, y le convence de que se encuentra ante cosas imposibles, pero verosímiles. Murakami es un escritor posmoderno que ha entendido el papel primordial de los actos poéticos, ya que las obras de ficción son objetos culturales, como se pretende demostrar a lo largo de este ensayo.

La ficcionalidad se manifiesta (aunque no siempre) con rasgos textuales que permiten interpretar el texto como algo que se sabe que "no" es verdad. A la hora de comprender las obras de Murakami resulta esencial el análisis de la naturaleza de la ficción, y los rasgos de los mundos ficcionales de la literatura, las facultades que intervienen en su producción, su relación con los textos y los aspectos textuales de la ficción. Desde su primera novela, Hear the Wind Sing, del año 1979, hasta la última, más de treinta años después, no ha dejado de crear mundos posibles, acercándose a veces a la "teoría de lo maravilloso". El paradigma semántico es el más adecuado para su estudio desde la perspectiva de los mundos posibles (ver Sotelo, 2012), con una visión antimimética que niega la existencia de un único mundo copiado por el resto. La mente humana es capaz de crear múltiples mundos, pero ninguno posee un papel dominante sobre los demás. Esto no sólo ocurre con la creación, sino con cualquier tipo de conocimiento. Puede hablarse de los mundos posibles de la semántica lógica, de la filosofia, de la religión, de la ciencia natural, de la historiografia o de la teoría de la acción (Dolezel, 1999: 32). Los mundos posibles de la ficción se derivan de la puesta en práctica de actividades estéticas como la poesía, la pintura, la escultura, la música, el cine o la televisión, y se constituyen en objetos estéticos que se valen del lenguaje, los colores, las formas, los tonos o la acción. Para Todorov, por ejemplo, el mundo de la pintura no está constituido únicamente por imágenes, sino también por ideas. Un cuadro no sólo debe verse, sino también leerse (Todorov, 2006: 9).

Un mundo posible es un mundo construido por el ser humano. Su

origen conceptual es la lógica filosófica, a partir de las consideraciones de Leibniz y algunos teóricos de la escuela suiza del siglo XVIII. Desde ese siglo, cambia la actitud del artista ante la verdad y la realidad de la vida, ante el poder de la naturaleza sobre la obra de arte, y lo hace con dos nuevas miradas: la secularización de la experiencia religiosa y la sacralización del arte. En el primer caso, aparece el "artista-creador", comparable al "Dios-creador" que, como un Prometeo que ha vuelto a la vida, construye mundos posibles, coherentes y cerrados, como si fueran mundos paralelos al real (Todorov, 2009: 44). En el segundo, la obra de arte adquiere un sentido propio y crea belleza por sí misma.

El mundo ficcional nace de un mundo posible creado por un texto ficcional o cualquier otro medio semiótico performativo. Gracias a ese proceso, la literatura convierte al ser humano en alguien diferente, héroe o villano, amante o amado, príncipe o mendigo, como los personajes de Murakami, ya sea el protagonista de La caza del carnero salvaje y su compañera, la mujer de orejas perfectas -que reaparecerán cinco años después en Baila, baila, baila, cerrando el ciclo iniciado con Hear the Wind Sing y Pinball, 1973-, Tooru Okada, Wataya y May Kasahara, la joven entrometida en la vida del primero, en Crónica del pájaro que da cuerda al mundo, el narrador (y sus amigas bibliotecarias) que lee cerebros en esa ciudad idealizada de El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas, Katka Tamura, Nakata y el insólito Tiresias que se reparten dos personajes, Óshima y Hoshino, en Kafka en la orilla, Aomame y Tengo que deambulan por la ciudad de Tokio en busca de sí mismos mientras intentan cambiar un destino que intuyen que no les pertenece en 1 Q84, o los jóvenes atormentados de Tokio blues, Al sur de la frontera, al oeste del sol, Sputnik, mi amor y After Dark, personajes idóneos para profundizar en el tema del doble (y el otro).

El objetivo último de este estudio es demostrar que Murakami ha construido mundos intermedios entre el natural y el sobrenatural, y mundos naturales llenos de textura implícita (a veces de textura cero), como consecuencia de la transformación del mito clásico en moderno, con aspectos como los enigmas, el viaje, el doble, los pasadizos interiores y las asociaciones de ideas. Para lograr ese objetivo, se analizarán las funciones de autentificación y saturación

de sus textos, lo que permitirá apreciar su coherencia interna y el grado de densidad conseguido, con huecos y espacios en blanco. El estudio se centrará en diez de sus trece novelas, excluyendo las dos primeras (no disponibles) y la última, que acaba de ser editada en Japón en el momento en que se cierra este ensayo. Previamente se reconstruirá su mundo ficcional considerando los elementos narrativos del mundo de ficción: estados, personajes, sucesos, acciones, interacciones y factores mentales, que otorgan sentido a las categorías ficcionales, junto a las modalidades o restricciones narrativas. Será el momento de constatar la manera en que el texto construye los mundos de ficción, y no a la inversa, como a veces se piensa. Este ensayo no es una obra de ficción, a pesar de que, como novelista, ha terminado por convertirse en uno de mis mundos posibles.

Capítulo 1

Haruki Murakami, un escritor posmoderno

LOS ESCRITORES ANTE LA POSMODERNIDAD

La literatura contribuye a captar y asimilar las ideas sociales de cada momento histórico. El artista que consigue trascender su propia historia es el que percibe lo que todavía no está resuelto en la mentalidad de su época, y lo brinda a la sociedad para que ésta lo transforme en el estilo de su tiempo. La época de Murakami posee rasgos que la diferencian de otros momentos. Es un periodo donde se ha arrumbado la idea de frontera, ya sea política, económica o cultural, y triunfan las narraciones autoanulantes y autoreveladoras (la metaficción en general), las narraciones en primera persona y las novelas llenas de mundos imposibles no autentificables. Ya no se cree en dioses que dirigen los destinos de los seres humanos desde su mundo sobrenatural, aunque muchas personas los necesiten para vivir.

Paralelamente, se observa que están aumentando los problemas del espíritu, con personas cada vez más solas, dominadas por enfermedades que no sólo provienen del exterior, sino de su propio interior. Ahí puede radicar la explicación de que cada vez mueran más ancianos en la soledad de sus apartamentos de las grandes ciudades como París, Londres, Madrid o Tokio. En tiempos así suele triunfar la literatura de la soledad y el desamor, la literatura del aislamiento, con personajes que buscan con desesperación que los quieran, los deseen, los escuchen sólo unos segundos que justifiquen su existencia. Unos personajes que están al borde del abismo, y que piden a gritos que alguien les eche una mano y les impida saltar para acabar con su sufrimiento de una vez.

A la literatura no le queda más remedio que buscar a los seres perdidos del planeta… , que necesitan aferrarse al conocimiento de realidades (de ficción) menos grises que las suyas. En el mundo capitalista globalizado está surgiendo un nuevo público lector, menos culto tal vez que el que leía a los escritores de vanguardia de las primeras décadas del siglo xx, pero que tiene otras capacidades para entender los avances tecnológicos y culturales del proceso

económico. Es un lector que busca ciertas cosas en un libro, como pasar el tiempo lo mejor posible, y divertirse. No obstante, también existe un lector que intenta descifrar los enigmas y las claves planteados en el texto, que interesa a los escritores comprometidos con el arte de este tiempo, y no al escritor de best sellers que se conforma con recibir un sueldo a cambio de un puñado de páginas escritas deprisa y corriendo. Ese lector puede vivir en cualquier lugar, o tener preocupaciones distintas de otros lectores que, como él, están leyendo el mismo libro. Pero eso es lo de menos, lo importante es que comparte las mismas necesidades e inquietudes, la misma forma de pedir "auxilio" al escritor para que le ayude a salir del caos en que vive inmerso. Los escritores, por su parte, están sugestionados por el fenómeno de la autoconciencia, lo que influye en el dominio del "yoísmo". Entonces, el lector se conmueve, al encontrar en el libro los mismos acontecimientos que le suceden a él.

La novela no tiene por qué tener un final, ni bueno ni malo, porque la vida de cada uno tampoco lo tiene. El final es la muerte, por supuesto, pero nadie quiere pensar en ello. Es mejor creer que las cosas malas se van a solucionar, y que pueden recibirse ciertas enseñanzas del libro que se está leyendo. Lo esencial es el camino que se recorre con el autor, alguien que permite al lector hacerse todo tipo de preguntas, aunque no tengan una clara respuesta. Es preciso asumir que es necesario confiar en los otros, en este caso en la magia de la literatura, y buscar una solución para los problemas de espíritu. Cada lector puede encontrar un final adecuado, como una especie de proyección antropológica de su propio ser ante la obra. Ese final abierto se relaciona con los espacios en blanco de la novela, tan esenciales como el "vacío del lienzo" y "el silencio en la música". La imaginación del lector es básica para cerrar una historia o para dejarla abierta.

El discurso narrativo está sometido a un juego especular caracterizado por la continua manipulación, en la obra de ficción, de las propias convenciones de la ficción, el uso y abuso de la metaficción, y de la transtextualidad. Para Bajtín, la conciencia es esencialmente dialógica; la idea adquiere sentido al relacionarse con ideas ajenas. Las obras se convierten en polifonías textuales cuando, además de la suya, resuenan otras voces, otros lenguajes ajenos (ver Bajtín,

1986: 16-19 y 1989: 80-81). En la novela, sobre todo, el autor es consciente de que el mundo está saturado de palabras ajenas, entre las que tiene que lograr su propia palabra. La metaficción recuerda al lector que se enfrenta a una obra de ficción, y se trata de jugar con la relación entre la distinción tradicional de ficción y realidad. Los escritores y lectores entran y salen sin parar de la ficción en ese juego metaficcional.

Según Lyotard, "el eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea". Así, al mediodía comemos tranquilamente en un McDonalds, mientras que por la noche elegimos un plato de cocina local. A pesar de que vivamos en Tokio, nos perfumamos como en París, y oímos reggae o miramos un western (Lyotard, 1996: 16-18). Calvino llega a conclusiones similares (y también lo hará la literatura de Murakami, como se verá en seguida). Al lector se le pide su participación y se le asegura que si la lleva a cabo disfrutará realmente con el relato. Teniendo en cuenta que la novela ya había fagocitado muchos géneros literarios, "ahora reparte esas funciones entre la narración lírica, la narración filosófica, el pastiche fantástico o la crónica autobiográfica o de viajes. ¿Ya no existe la posibilidad de una obra que sea todas estas cosas a la vez?" (Calvino, 2006: 33). Un aspecto que no debe olvidarse es que el lector está condicionado por la cambiante información de los medios de comunicación. El recurso a las redes sociales es una consecuencia de ello. También influyen la cultura cinematográfica (el arte del siglo xx) y la realidad virtual que proporcionan los nuevos soportes técnicos, el marketing y la música pop -sobre todo, entre los jóvenes- conectada con todo tipo de músicas, desde la clásica a las de los países del tercer mundo.

La ficción ha estado confinada hasta hace poco en el restringido ámbito de la creación artística, pero ha terminado por contagiar la realidad cotidiana a través de la visión que de ella ofrecen los medios. Se vive dentro de la cultura del simulacro y la simulación; es la cultura del remake (en cine, teatro, arquitectura, pintura, literatura). El mapa ha cubierto el territorio (por utilizar la metáfora de Borges). Todo se virtualiza y puede resumirse en imágenes, con inversión de los papeles entre el sujeto y el objeto; ahora sería el objeto el que representa al sujeto. Aun así, debe admitirse que el arte ayuda a encontrar un sentido a la vida. Lo

virtual lucha contra la mentira del poder utilizando otra mentira mejor; es un paso más en el camino del ser humano. A la hora de estudiar el cuerpo humano se ofrece un diagnóstico en tres dimensiones, y ya se habla incluso de telecirugía. En economía, los bancos se convierten en virtuales, como el dinero. Y en cuanto al texto, hay que referirse al hipertexto (un texto virtual) que se abre a través de enlaces. Los jóvenes y menos jóvenes navegan ya habitualmente con su messenger o lo hacen a través de blogs. Es una forma de huir del aislamiento y la soledad. Con el desarrollo de Internet y las nuevas tecnologías se pueden crear, literalmente, nuevos mundos que no necesitan de la materia prima del mundo real para que puedan existir, e incluso interactuar. Algunos ejemplos son las películas influidas por la literatura de Murakami, y las adaptaciones de sus obras, que siguen la estética de películas de los ochenta como Blade Runner o la saga del gran héroe posmodemo Indiana Jones.

MURAKAMI, EL ESCRITOR

En el año 2002, la editorial Choukoron-Shinsha publicó en Tokio un conjunto de relatos de Haruki Murakami titulados: Birthday Stories, que fueron traducidos al inglés en 2004. El libro llevaba una introducción del autor, donde además de explicar los motivos que le impulsaban a seleccionar la colección de historias para su publicación, ofrecía algunos datos interesantes sobre su vida. Este hecho convierte la introducción en un documento notable que permite indagar en las escasas noticias biográficas que existen sobre él. Murakami es un escritor del que no se saben demasiadas cosas, al menos para lo que suele ser habitual en estos tiempos. No acostumbra conceder entrevistas; vive y trabaja en soledad, con la excepción de las clases y conferencias que dicta de forma periódica en universidades de fuera de su país, como Harvard, Princeton, Taft y Hawai. En ese sentido recuerda a Pynchon y Salinger, aunque sin llegar a tales extremos de hermetismo. Como él mismo señala en Birthday Stories (Murakami, 2004: 1), nació en Kioto el 12 de enero del año 1949, dentro de la generación del "baby boom" que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Su padre era hijo de un monje budista y su madre de un mercader de Osaka, y ambos trabajaban como profesores de literatura japonesa. Fue un alumno que pasaba desapercibido en el colegio superior de Kobe. A partir del año 1968 estudió literatura y drama griego en Waseda (una universidad privada de Tokio), donde conoció a su esposa Yoko y se aficionó a la música y el béisbol.

Murakami ha publicado un ensayo donde expone su afición a correr grandes distancias cada día. En él reconoce que en la primavera de 1978, mientras veía un partido de béisbol cerca de su casa, decidió escribir una novela, y en unos pocos meses tenía terminada Hear the Wing Sing (Murakami, 2010: 25). Su primer trabajo había sido en una tienda de discos (como Toru Watanabe, el protagonista de su novela Norwegian Wood, traducida al castellano como Tokio blues). Antes de acabar sus estudios, que se alargaron durante siete años en

lugar de los cuatro de rigor, abrió el bar de jazz Peter Cat en Tokio, y lo mantuvo abierto entre los años 1974 y 1982, con algún cambio de ubicación. En 1986, a raíz del éxito de la última novela citada, abandonó Japón para vivir en Europa y América, y regresó a Japón en 1995, tras el terremoto de Kobe y el terrible ataque de gas sarín efectuado en el metro de Tokio por la secta La Verdad Suprema. Se considera miembro de una generación de supervivientes enmarcada en la Guerra Fría, donde se inició el rápido crecimiento económico de su país. Admite que tiene pánico de convertirse en una celebridad, y toma las medidas para que eso no ocurra. No suele aparecer en televisión, no va a fiestas, no da charlas, no tiene amigos famosos, no aparece por las librerías para firmar libros… En definitiva, no quiere que la gente lo reconozca por la calle, y disfruta yendo de incógnito a las tiendas de discos viejos en los Estados Unidos.

Suele despertarse cada día sobre las cinco de la mañana, y en seguida se pone a trabajar, puntualmente. Un día estaba en su apartamento de Tokio preparándose un café (su mujer dormía) cuando escuchó en la radio que era su cumpleaños. Después de que las noticias anunciaran que el emperador iba a plantar un árbol y que un barco británico de pasajeros había llegado al puerto de Yokohama, mencionaron a varias personas conocidas que cumplían años, y él estaba entre ellas. Tras los primeros instantes de perplejidad, comenzó a llorar y admitió que no quería cumplir más años. ¿Cuánta gente habría escuchado su nombre?, se preguntó. ¿Quién más cumpliría años ese día? Se dirigió al ordenador y abrió Internet. Ese día también había nacido Jack London, por ejemplo. Es evidente que los cumpleaños no le hacen feliz, sobre todo desde los cincuenta años. “Estos días, cuando conduzco mi coche y pongo mis CD’s en el estéreo, comprendo que me hago mayor, que ya estoy en el siglo XXI” (Murakami, 2004: 2). Una de sus obsesiones de los últimos tiempos era que no iba a pasar de los cincuenta y dos años, cosa que evidentemente no ha ocurrido.

Sobre todo ha escrito novelas (sus cuentos son intensos, y algunas de las ideas contenidas en ellos sirven como base para las novelas, y sus ensayos también poseen importantes dosis de ficción). En ese sentido, puede decirse que Murakami hace ficción con cualquier género literario. Él mismo ha reconocido que escribir novelas es un

reto, mientras que hacer cuentos es un placer. En el prólogo de la colección de cuentos de Sauce ciego, mujer dormida asegura que "si escribir novelas es como plantar un bosque, entonces escribir cuentos se parece más a plantar un jardín. Los dos procesos se complementan y crean un paisaje completo que atesoro. El follaje verde de los árboles proyecta una sombra agradable sobre la tierra, y el viento hace crujir las hojas, que a veces están teñidas de oro brillante" (Murakami, 2008: 9). La reescritura de algunos cuentos ha dado lugar a novelas, como es el caso de The Wind-Up Bird y Tuesday's Women (incluidos en la colección de cuentos de The Elephant Vanishes), que conformaron el principio de su Crónica del pájaro que da cuerda al mundo, así como La luciérnaga y Los gatos antropófagos, convertidos con algunos cambios en las novelas Tokio blues y Sputnik, mi amor.

Murakami rebela con ello sus obsesiones sobre la relación entre los cuentos y las novelas, que se conectan en su interior con relativa naturalidad: "Hubo un periodo en el que narraciones que había escrito como cuentos continuaron creciendo en mi mente, después de publicarlos, y se transformaron en novelas. Un cuento que había escrito mucho tiempo antes irrumpía en plena noche, me zarandeaba hasta despertarme y gritaba: ¡Eh, que éste no es momento de dormir! ¡No puedes olvidarte de mí, todavía quedan cosas por escribir!" (Murakami, 2008: 12 y l3). En 2005 sintió el deseo de escribir una serie de cuentos (After Dark es del año anterior). Se sentó en su escritorio y escribió un cuento por semana, hasta completar la colección publicada con el título de Cuentos extraños de Tokio. Reconoce que esos cuentos "comparten el hecho de ser extraños, y en Japón salieron en un solo volumen. A pesar de tener un tema en común, cada cuento puede leerse con independencia de los otros y no forman una sola unidad definida claramente como los cuentos de After the Quake. Pensándolo bien, todo lo que escribo es, más o menos, un cuento extraño" (Murakami, 2008: 12).

Su obra puede agruparse de la siguiente forma:

Novelas:

- *Hear the Wind Sing (publicada originalmente en 1979).*

- *Pinball, 1973 (1980).*

- *La caza del carnero salvaje (1982).*

- *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas (1985).*

- *Tokio blues/Norwegian Wood (1987).*

- *Baila, baila, baila (1988).*

- *Al sur de la frontera, al oeste del sol (1992).*

- *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo (1995).*

- *Sputnik, mi amor (1999).*

- *Kafka en la orilla (2002).*

- *After Dark (2004).*

- 1 Q84(2009/2011).

- *El descolorido Tsukuru Tazaki y sus años de peregrinaje (2013).*

Colecciones de relatos:

- *The Elejhant Vanishes (1993).*

- *Aprés le tremblement de terre (2000).*

- *Sauce ciego, mujer dormida (2008).*

Ensayos:

- *Underground (1997/1998).*

- *De qué hablo cuando hablo de correr (2008).*

MURAKAMI, UN ESCRITOR POSMODERNO

Las novelas de Murakami adquieren un significado especial en el actual periodo de crisis económica. El planeta nunca ha sido más rico, pero existen enormes diferencias entre los países ricos y los pobres, con grandes bolsas de pobreza también en el interior de los países ricos. Ante este panorama, es como si la literatura de Murakami se hubiera empapado de las preocupaciones de los individuos que habitan los cinco continentes, y enviara un mensaje de esperanza, porque no todo está perdido mientras haya escritores que llegan a las profundidades del alma y, sobre todo, lectores dispuestos a compartir esa experiencia artística y espiritual. En un mundo en el que "Dios ha muerto" sólo el arte y la literatura logran salvar al ser humano, como puede observarse en el contenido de los libros que no dejan de leer los personajes de Murakami, las películas que ven y la música que escuchan (casi siempre de corte occidental). Eso no significa que no haya un trasfondo "muy" japonés en su literatura, como ya se ha apuntado, que se refleja en su visión de las claves histórica, lingüística, ideológica y religiosa de su país. El esteticismo cultural de Japón recorre los comportamientos de sus personajes, lo que influye en su forma de entender la obra literaria. La narrativa debe representar las concepciones, los actos y los estados del mundo, aunque Murakami se considera diferente de otros escritores de Japón, y quizá por eso le atacan los críticos y los propios escritores. Tampoco frecuenta los CÍrculos literarios, ni pertenece a ningún grupo (Ruiz Mantilla, 2009: 35).

Una estrategia que emplea para globalizar sus textos es dotar a sus personajes ficcionales de un contenido mítico. Por poner unos ejemplos, La caza relata la búsqueda de la eterna juventud por parte del protagonista de la historia, de su amigo el Ratón y del mafioso que busca salvarse del cáncer que le está corroyendo por dentro. Se produce una inmersión en el mundo mítico del santo grial, pero atravesado por la idea de mundo híbrido. Algo similar puede

decirse de Kafka en la orilla, donde Murakami mezcla (entre otras cosas) dos personajes que son mitos y arquetipos a la vez, uno literario y otro real, Edipo y Franz Katka. El fin del mundo es una obra cargada de un discurso narrativo basado en la tipología de los mundos posibles. Al sur de la frontera es una reflexión sobre el pasado, presente y futuro de Japón, como también puede decirse de Crónica, además de ser la historia de unos personajes que viven en el mundo de lo "real maravilloso". Su último intento, en este sentido, es la novela 1 Q84, ya que los personajes pasan del mundo real al imaginario a través de los símbolos y el sentido de la literatura; el complejo de Edipo, además, es patente en Tengo, el protagonista. Junto a ello, se produce una conexión evidente con La caza, pues en ambas obras se habla del pueblo originario del Japón antiguo (los ainos), que en la novela 1Q84 se trae a colación con el libro que Chéjov dedicó a su viaje a la isla de Sajalín. El componente mítico se manifiesta leyendo ciertos pasajes de la obra de Chéjov: "En junio de 1787, el conocido navegante francés conde de La Pérouse desembarcó en la costa occidental de Sajalín, más allá del paralelo 48^{0}, y habló con los indígenas. A juzgar por la descripción que nos ha dejado, en la orilla no sólo encontró ainos, que siempre han vivido allí, sino también guiliakos, pueblo experimentado y buen conocedor tanto de Sajalín como de la costa de Tartaria. Trazando signos en la arena, le explicaron que la tierra en la que vivían era una isla, y esa isla estaba separada del continente y de Yezo (Japón) por algunos estrechos" (Chéjov, 2005: 31). Los ainos también vivían en la isla de Hokkaidó, la más al norte del archipiélago japonés, un escenario esencial de La caza. Sólo los japoneses podían conocer el carácter navegable del estrecho de La Pérouse y Tartaria.

No debe olvidarse la mitología cotidiana que crean los propios personajes, algo también habitual en Murakami. Un ejemplo interesante se encuentra en Crónica, respecto de Cinnamon y Nutmeg, dos de los personajes más extraños y fascinantes de toda su producción literaria. En la página 493, Nutmeg relata a Tooru Okada la historia de su vida, que a su vez contó a su hijo Cinnamon. En el año 1945 los rusos estaban a punto de invadir el estado japonés de Manchukuo, y Nutmeg y su madre tenían que abandonar el país. Sin embargo, el padre era veterinario del zoológico de la capital y el ejército japonés había recibido la orden de matar a todos los

animales antes de abandonar el lugar. Nutmeg dice a Tooru: “Esas historias conformaron nuestra propia mitología. ¿Me comprendes? Cada día hablábamos con entusiasmo de todo ello. Del nombre de los animales que había en el parque zoológico, del brillo de sus pieles, del color de sus ojos, de los diversos olores que flotaban allí, del nombre, de los rostros de cada uno de los soldados, de su nacimiento, del peso del fusil, de las balas, del miedo, de la sed que sentían, de la forma de las nubes que flotaban en el cielo (…) Sus palabras fueron engullidas en el laberinto del mundo de aquellas historias y desaparecieron. Algo que surgió de aquellas historias le robó el habla y se la llevó”. Cómo no va a resultar universal (y profundamente japonesa) la literatura de Murakami. CÓ- mo no van a entenderla y sentirla los lectores de cualquier lugar del mundo donde se han traducido sus novelas.

El cuento El año de los espaguetis (recogido en la colección Sauce ciego) termina con estas palabras: “Los italianos se habrían quedado estupefactos, si hubieran sabido que lo que exportaban en 1971 no era más que soledad” (p. 204). El narrador del relato no deja de cocinar espaguetis porque piensa que mientras lo haga es posible que alguien toque a la puerta y entre en su casa; esa es su manera de combatir la soledad. Los personajes de Murakami viven su época y sufren las frustraciones y alegrías típicas del hombre corriente. Se esconden en pozos y cabañas abandonadas y acaban atravesando las paredes y las cabezas de las personas mientras les salen manchas en el rostro. Se pierden en bosques mágicos que pertenecen a una realidad paralela, pero también acuden a la universidad, estudian teatro griego, escuchan jazz, música clásica y rock, y se aman y se odian. Salen de viaje en busca de sí mismos y visitan ciudades que sólo existen en el interior de sus conciencias, llenas de unicornios y otros seres fantásticos, aunque lleven la contraria a un filósofo como Russell, y su consideración de un único mundo, el real (Russell, 1953: 169).

En casi todas sus novelas se observa su obsesión por los ritos de iniciación, con unos personajes (jóvenes y mayores) que no acaban de salir de la adolescencia y están tan solos como cualquiera (González, 2007: 41-43). En Crónica, por ejemplo, Tooru Okada baja a un pozo a reflexionar, en un intento por encontrar una lógica a las cosas extrañas que le suceden desde que recibió la llamada

telefónica de una mujer desconocida. May Kasahara, una muchacha de dieciséis años, le quita la escala que le permitirá subir a la superficie, y le dice lo siguiente:

“Oye, señor pájaro-que-da-cuerda, ¿te das cuenta de que si me diera la gana, tú te morirías aquí dentro? Soy la única persona que sabe que estás aquí. Y te he escondido la escala. ¿Te das cuenta? Si me largara, tú te morirías dentro. Nadie te oiría aunque gritaras, y nadie podría imaginar tampoco que estés en el fondo de un pozo. Además, nadie se daría cuenta de que has desaparecido. No trabajas en ningún sitio y tu mujer se ha largado” (p. 267). Los personajes solitarios abundan en sus páginas, y no se reducen a Tooru y May Kasahara, sino que destacan los hermanos Kumiko y Noboru Wataya (ella es la mujer de Tooru), el teniente Mamiya, Nutmeg y su hijo Cinnamon, y uno de los tipos más chocantes de la novela, que aparecerá hacia el final de la misma, Ushikawa, que trabaja como secretario de Noboru Wataya (y que volverá en 1 Q84). Algo similar puede decirse de historias como La caza, El fin del mundo, Tokio blues, Kafka en la orilla o 1 Q84, llenas de seres solitarios, sujetos a la deriva que encuentran una justificación a su existencia al ayudar a los demás. Sputnik, mi amor y Al sur de la frontera pueden ser consideradas historias más contenidas y serenas, aunque al avanzar en su lectura se observa que el comportamiento de los personajes principales es más retorcido de lo que parecía, ya que les mueve la idea de que el amor es imposible.

En La caza el narrador protagonista acaba de ser abandonado por su mujer, y reflexiona de la siguiente manera: “Me levantaba cada mañana a las siete, preparaba el café, tostaba el pan, iba a trabajar, cenaba fuera, tomaba unas copas y, ya de vuelta en casa, me pasaba una hora leyendo en la cama antes de apagar la luz para dormir. Los sábados y los domingos, en vez de ir a trabajar, recorría desde la mañana unos cuantos cines, y así mataba el tiempo; y, para no variar, también cenaba solo, bebía unas copas y me dormía tras mi consabida lectura. De este modo, siguiendo hasta cierto punto el proceder de esas personas que van tachando uno tras otro los días del calendario, logré sobrevivir durante aquel mes” (p. 27). Así se expresaba un personaje de Murakami en el año 1982, pero más de veinte años después, en 2004, seguía construyendo tipos parecidos en After Dark, en una noche de insomnio de algunos jóvenes

desorientados. Dos años antes, y gracias a Kafka en la orilla, había creado a Katka Tamura, Nakata, Óshima, Hoshino y la señora Saeki, algunas de las personalidades más solitarias y necesitadas de cariño que se encuentran en su literatura.

En ese sentido no pueden olvidarse sus personajes femeninos; sus mujeres son tiernas, sensibles, melancólicas, apasionadas, solitarias, tan desorientadas en la sociedad contemporánea como puedan estarlo los hombres, pero con mayor complejidad. Podrían haberse quedado en el ingenuo romanticismo de Cio Cio San; las óperas de Puccini seducían a las mujeres de su época con la misma intensidad que las novelas de Murakami lo hacen ahora. “Como decía Carl Jung -asegura Murakami-, las personas tenemos dos mitades. Una masculina y otra femenina. Cuando creo una mujer, me adentro en mi parte femenina. En la vida real, cada día soy un hombre y me siento como tal, pero cuando escribo sobre una mujer, me empeño en ponerme en su lugar. Lo intento con mucho empeño” (Ruiz Mantilla, 2009: 37). Algunas de sus mujeres son fuertes y agresivas, al menos en la superficie; en lo más profundo de sí mismas resultan vulnerables. Un ejemplo se observa en el diálogo que entablan Aomame y Ayumi una noche en un bar de “ligues” (JQ84). A ese lugar solía acudir Aomame cuando quería sexo con un hombre, tras llevar a cabo una de sus brutales misiones, como era el hecho de matar a los tipos que practicaban la violencia de género con sus parejas, después de clavarles un picahielos de fabricación casera en el cuello. Al final de la conversación se sabrá que Ayumi es una mujer policía. Su naciente amistad con Aomame la llevará a morir asesinada a manos de los miembros de una secta. La muchacha reconoce que no había pensado en hacerse policía (a pesar de que en su familia había varios casos), pero que tampoco quería tener un trabajo vulgar. En realidad, no poseía ninguna habilidad destacable, y antes de acabar la carrera hizo el examen de admisión para la Jefatura de Policía. Tras ingresar, se encontró con una gran discriminación entre hombres y mujeres; una agente de policia era una ciudadana de segunda categoría. “Nos ocupamos de las infracciones de tráfico, nos sentamos delante de un escritorio y gestionamos documentos, vamos por las escuelas primarias dando clase de seguridad vial a los niños, cacheamos a mujeres que presuntamente han cometido un delito… Sólo ese tipo de trabajo aburridísimo. Mientras que a hombres con unas capacidades

claramente inferiores a las mías los mandan siempre a lugares interesantes. De cara a la galería los jefes hablan sin tapujos de la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres, pero en realidad no es tan fácil" (p. 186). De la misma manera reconocerá a Aomame que si va a esos sitios es porque no encuentra a su hombre; una vez estuvo enamorada, pero comprendió que el tipo sólo la quería para acostarse con ella. Por eso resulta conmovedor que, unos días después, Ayumi pida a Aomame que la deje dormir en su cama, pero no por cuestiones sexuales, sino para evitar la soledad que se estaba apoderando de ella.

Murakami ha conseguido tener un público fiel, donde se mezclan los más exigentes con los menos puristas. Gusta por igual a críticos y a lectores, y también es criticado por igual, sobre todo en Japón. Sus textos saben lograr la aceptación del lector modelo (ver Quintero, 2007: 36-40). Disfruta con la repercusión que pueda tener en sus lectores, y reconoce que recibe muchas cartas, pero que no sabe qué contestar porque no tiene respuestas. Crónica fue publicada en un momento clave para Japón, debido al grave terremoto de Kobe y al ataque terrorista en el metro. A partir de entonces se inició, además, la crisis económica de la que todavía no ha salido el país. Todos estos hechos se unieron para que esa novela fuera valorada con especial intensidad (Tokio blues había tenido mucho éxito años atrás, sobre todo entre los más jóvenes, lo que supuso que algunos escritores y críticos miraran con recelo al escritor que había sabido llegar al alma de los jóvenes de su país con la misma intensidad que Goethe y su Werther, casi dos siglos antes). Algo similar había ocurrido en Estados Unidos tras los terribles sucesos delll de septiembre, con la oleada de atentados mortales, y también en otros países, entre los que puede incluirse a Rusia, Alemania y España, con el "vía crucis" en las estaciones ferroviarias de Atocha y el Pozo del Tío Raimundo. Es como si los sucesos catastróficos que atemorizaron a tantas personas durante esos años impulsaran el éxito de las novelas de Murakami, que quizá se comprenden mejor en ese contexto político, económico y cultural (ver Ruy, 2007: 59 y Vila-Matas, 2007: 60). Tal vez por ello, el mensaje de Murakami es de esperanza, y construye mundos posibles, como se observa al final del cuento Viajero por azar (Sauce ciego): "Sea el dios del jazz, o el dios de los gays -o cualquier otro dios, no importa cuál-, lo que deseo es que uno de ellos proteja

a aquella mujer, en alguna parte, humildemente, bajo la apariencia de una casualidad. Lo deseo de corazón. De una manera muy simple" (p. 291).

Desde ese punto de vista es innegable que el terremoto de 2011 Y posterior tsunami, con la catástrofe nuclear implícita, va a afectar a la literatura de Murakami, al observar el sufrimiento y dolor de sus compatriotas, y concederles a estos tanta importancia como lectores. Murakami y el premio Nobel Oe se han distinguido por criticar la dependencia nuclear de su país, y no han podido dejar de recordar los terribles acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Buena parte de la trama de Kafka en la orilla tiene su origen en ello (todo lo relativo al encantador Nakata) y la visión de ese colegio perdido en las montañas. Esa historia recuerda lo ocurrido en 2011 en una escuela de Okawa, donde 77 de sus 108 alumnos y 10 de sus 13 profesores fueron engullidos por el tsunami. La escuela, reducida a escombros, ni siquiera se encontraba junto al mar, sino en el lecho del río Kitakami, por el que la gran ola ascendió y ganó altura hasta superar los treinta metros. Entre los restos se encontraron cuadernos y lápices de colores, fruta, latas de bebida… , y en medio la foto de una clase ante un cerezo en flor, el árbol nacional de Japón. Cuando hay un terremoto, la orden para todo el mundo es salir al patio, así que los alumnos y los profesores estaban en la calle, algo parecido a lo que ocurrió a los niños de la montaña de bol en Kafka en la orilla. En esta novela, el doctor Jüichi Nakazawa, director de una clínica de medicina general, asegurará que recibió una llamada poco después de las once de la mañana del 7 de noviembre del año 1944. Era del jefe de estudios de la Escuela Nacional del barrio. Los niños de una clase habían ido a buscar setas al monte y allí habían perdido el conocimiento. La única que no se había desmayado era la tutora, que era quien había dado la voz de alarma. La única cosa segura era que dieciséis niños inconscientes estaban aún en el campo, y necesitaban ayuda.

Al lector de las novelas de Murakami no le importa, especialmente, cómo se resuelven sus historias. En todos sus textos se viaja a alguna parte. Cuando se cierra el libro, se entiende que hay que volver al principio, porque lo importante no es llegar al final sino hacer el recorrido que ha conducido, poco a poco, hasta allí. ¿Es importante, realmente, saber si el protagonista y narrador de La

caza ha encontrado al animal que tiene una estrella en el lomo, desvelando con ello el complicado enigma planteado desde el principio de la novela, o si Tooru Okada y Katka Tamura cumplen o no con su destino? Ese destino se parece a la tempestad de arena de la que se habla en Kafka en la orilla, pero esa tormenta no es ajena al hombre, sino que se encuentra en su interior, es él mismo, y "lo único que puedes hacer es resignarte, meterte en ella de cabeza, taparte con fuerza los ojos y las orejas para que no se te llenen de arena e ir atravesándola paso a paso. Y en su interior no hay sol, ni lluvia, ni dirección, a veces ni siquiera existe el tiempo" (p. 11). Después de escuchar las palabras del joven llamado Cuervo, Katka Tamura piensa que le gustaría hundirse en el sueño.

Tokio blues comienza con una epifanía, y desde ese instante se intuye lo que va a ocurrir, pero eso es lo de menos; la nostalgia invade todo el relato, yeso es lo que atrapa al lector. La novela 1 Q84 se inicia con una epifanía similar, también musical, cuando Aomame escucha la Sinfonietta de Janáéek a bordo de un taxi, que será recurrente a lo largo de la trama, pues al personaje masculino le ocurrirá lo mismo. Al lector modelo de estas historias lo que le interesa es sentir la emoción de una lectura apasionante, diferente, quizá porque necesita salvarse de esa vida aburrida, inmersa en la soledad, sin ningún objetivo en el horizonte. El personaje de Ayumi, la mujer policía de 1 Q84, logra auténtico dramatismo cuando el lector conoce que ha muerto; entonces la soledad en la que vivía y su amistad con Aomame adquieren un impensable valor simbólico. Las novelas Sputnik, mi amor y Al sur de la frontera no desvelan al concluir las desapariciones que se producen a lo largo de la trama; pero el lector no necesita saberlo, porque la vida que vive tampoco tiene un final. Algo parecido puede decirse de la antepenúltima novela publicada por el escritor hasta el momento, After Dark, donde una especie de cámara de vídeo se limita a seguir a unos jóvenes durante una noche.

En 1 Q84 las trayectorias de Aomame y Tengo terminan confluyendo, aunque lo esencial no es que ocurra eso, sino la aventura fisica y espiritual de los personajes principales para reencontrarse después de su separación con apenas diez años. Las palabras con las que se cierra el cuento El mono de Shinagawa (del libro ya citado de Sauce ciego) son un buen ejemplo de lo que acaba de ser apuntado: "Al volver a su casa, Mizuki metió dentro de un sobre

marrón la vieja chapa donde ponía MIZUKI ÓSA WA y el brazalete con el nombre MIZUKI (ÓSAWA)ANDÓ grabado, cerró el sobre y lo guardó dentro de la caja de cartón del armario. Había recuperado su nombre. A partir de aquel momento, volvería a vivir con ese nombre. Las cosas quizá le irían bien. O tal vez no. Pero, en todo caso, ése era su nombre, el único que tenía" (p. 386).

En la mayoría de sus novelas se constata el carácter especular de su discurso, y sus principales elementos: la metaficción, la trans-textualidad, la autoconciencia y la manipulación en la obra de ficción de sus propias convenciones, aspectos que otorgan una importancia capital al análisis de la semántica intensional. Se observa tanto en los autores que él reconoce que admira (y ha traducido) como en la mezcla de géneros. A Murakami se le agrupa entre los representantes de la nueva literatura japonesa caracterizada, en palabras de Rubio, por "la exploración insistente de la sexualidad y el erotismo, la experimentación formal con la metaficción y las técnicas del realismo mágico, la pérdida de la clara distinción entre literatura y cultura pop, alimentada por la creciente globalización y temas de identidad nacional como reacción ante el internacionalismo de la nueva literatura que lleva a escritores japoneses a publicar en inglés" (Rubio, 2007: 181 y 182). También destacan las críticas que ha recibido del premio nobel Ken-zaburo Oe y el crítico Shigehiko Asumi, al no sentirse identificado con la tradición milenaria del país. Rubio considera su obra como literatura de "plástico" y poco convincente (Rubio, 2007: 181). Respecto de Oe, son reveladoras unas palabras donde, tras lamentar la ausencia de asuntos morales en la literaturajaponesa (con autores como Murakami y Yoshimoto), compara la sociedad con la misma de la que se quejaba Sóseki cien años atrás, y ve semejanzas: "Ahora en los noventa se manifiestan todos los aspectos del fiero consumismo de esta sociedad japonesa: productos de marca que dan estatus a sus consumidores llenan los anaqueles de nuestras tiendas (…) y la masa anónima de consumidores japoneses hace cola para comprarlos, para satisfacer este extraño apetito" (Oe, 1994: 85).

El propio Murakami reconoce que, cuando empezó a tener cierto éxito como escritor, no fue capaz de integrarse en el establishment literario japonés, y después ya no fue posible. Quizá ni unos ni otros tenían mucho interés en conseguirlo (Murakami, 2008: 10). En ese

sentido, uno de sus primeros cuentos, Conitos, que forma parte de la colección Sauce ciego, es una fábula irónica contra los escritores y críticos tradicionales de su país. El protagonista tiene que elaborar unos pasteles que se apartan de la fabricación milenaria de los dulces japoneses, y por supuesto no gana el premio. No obstante, su admiración por Oe es evidente, como ha dado prueba en multitud de ejemplos. En el cuento Elfolclore de nuestra generación: prehistoria del estadio avanzado del capitalismo (del mismo Sauce ciego), el narrador se refiere a las cosas que de verdad les importan a los jóvenes japoneses de la década de los sesenta: el sexo, el rocknroll, las películas de Jean-Luc Godard, los movimientos políticos, las novelas de Kenzaburo Oe… (p. 79).

En 1 Q84 se relata un diálogo entre Tengo -aspirante a escritor y "negro" improvisado en la novela"- y Komatsu, su editor, que le encarga que reescriba la novela La crisálida de aire, de Fukaeri, una muchacha de diecisiete años. Aunque en esta historia nada es lo que parece (como dice el taxista del principio a Aomame), surge un autor implícito que reflexiona sobre lo que es ser buen escritor. Teniendo en cuenta las críticas recibidas por Murakami en su propio país, lo que hace el autor implícito es justificar al autor real (o, al menos, aprovecha para desahogarse, como en el cuento citado). Komatsu asegura a Tengo que le encanta descubrir nuevos valores; en realidad, no cree que haya ningún editor que no sueñe con encontrar, algún día, al escritor que revolucione la literatura de su país, pero su experiencia le dice que ese gran escritor no va a ser Fukaeri. La muchacha es una escritora estimable, pero sin talento, y es necesario que se mejore su novela para que los lectores puedan apreciar sus virtudes, que las tiene y son abundantes. Los grandes escritores nacen con el don de la escritura. Da la sensación de que Fukaeri quiere contar una historia fascinante, con ideas interesantes entre sus páginas, pero como novelista "tiene menos futuro que una cagada de chinche" (p. 33). Y como, metafóricamente, el autor implícito no va a seguir criticando al propio Murakami, un poco más abajo Komatsu dice a Tengo que él sí se esfuerza, y siente respeto por el oficio de escritor; a Tengo le gusta escribir y lo necesita en su vida. Esa pulsión hacia la literatura es lo que le dará fuerzas para cumplir con su papel en la novela.

Los autores traducidos al japonés por Murakami han influido

claramente en su literatura. Entre ellos destacan los textos de Carver, Chandler, Irving, Puig y Fitzgerald. El caso de Salinger es importante, aunque el propio Murakami no recuerda si existen muchas semejanzas o no entre El guardián entre el centeno y Tokio blues (en realidad, afirma que no recuerda los argumentos): "No vuelvo a leer mis libros después de que se publican. No me gusta" (Ruiz Mantilla, 2009: 37). No obstante, la influencia de Salinger es evidente, no sólo en Tokio blues, sino en Kafka en la orilla, Sputnik, mi amor o Al sur de la frontera. Sus tramas tienen violencia, poesía, suspense, filosofia, música, amor, sexo… Es como si se accediera a la biblioteca de Babel de Borges, con sus metáforas y símbolos, algo patente en Kafka en la orilla, donde los personajes principales, Katka Tamura y Nakata, emprenden un viaje paralelo que les va a llevar a una biblioteca de Takamatsu. El primero tendrá que salvarse a su manera, tras cerrar las heridas que ha recibido en su vida (sólo tiene quince años), mientras que el segundo será el elegido para abrir y cerrar la puerta onírica que le permita desarrollar esa posibilidad. Otro tanto ocurre con una novela como La caza, que podría ser una aventura de Conan Doyle y una novela griega. Los acontecimientos se suceden son celeridad, mientras los personajes se encuentran a sí mismos gracias al espejo de otros personajes donde se ven reflejados.

Murakami relaciona continuamente la cultura popular y la alta cultura, en una mezcla calculada entre el racionalismo occidental y la imaginería de Japón, con alusiones a la filosofia y al melodrama, e incluso a la narración convencional y el road-movie. Es un escritor que juega por igual con lo literario y lo icónico, lo onírico y lo real, los códigos y las estructuras genéricas. En Crónica, por ejemplo, To-oru Okada escucha en la emisora de FM una sonata para violín de Bach mientras cocina. "Calenté el aceite de oliva, añadí ajo, cebolla picada, la sofreí y, cuando la cebolla empezaba a dorarse, agregué el tomate que ya había picado y colado de antemano. Cortar y sofreír no está mal. Al menos produce un efecto real, hay un sonido, un olor" (p. 192). ¿Se puede argumentar que el personaje anterior es un típico japonés que vive en Tokio o podría ser cualquier persona en cualquier parte del mundo? No debe obviarse el hecho de que la novela empiece con la obertura de una ópera de Rossini, La gazza ladra, interpretada por la orquesta sinfónica de Londres y dirigida por Claudio Abbado, o que continuamente se hable de

música de tipo occidental, como cuando Tooru entra en una cafetería después de ir a la tintorería (un lugar importante en la novela) y se escucha Eight Days a Week, de los Beatles. Algo similar podría decirse de los nombres de algunas novelas, extraídos de los títulos de canciones de los Beatles, de los Beach Boys y de Nat King Cole (ver Fresán, 2007: l2-l3; Morales, 2008, y Nakanishi,2006).

La comida de tipo occidental se repite en todas sus obras, incluso en 1Q84. Aomame y Ayumi quedan para comer en un restaurante, y examinan la carta, en la que destacan la sopa de mejillones y la de lentejas, la ensalada de puerro y la templada de primavera, el estofado de sesos de ternera de Iwate al Burdeos y el rape a la papillote. Acto seguido se comprometen a compartir unos langostinos. En La caza los ejemplos occidentales también son constantes. En la página 78, el protagonista es conducido por el chofer del mafioso a la sede de una especie de logia. “Por lo visto, al principio debió de haber sido una construcción de estilo occidental, siguiendo la moda imperante en el periodo Meiji. Un vestíbulo clásico, de techo alto, daba paso a una edificación de dos plantas pintada de color crema (…) Ciertamente, tenía el encanto de transportar a quien lo contemplara a una época pretérita y en la que reinaba un gusto refinado”. Desde la dinastía del emperador Meiji (en 1868) se produjo el arranque económico, social y cultural de Japón, un país que había vivido siglos de aislamiento.

En una conversación con la mujer de orejas perfectas, asegura que su vida se puede resumir con la palabra “vulgaridad”. Vulgar era su ciudad de nacimiento, y vulgar había sido su colegio. A los dieciocho años se fue a Tokio para estudiar en la universidad, y conoció a una chica vulgar, “la chica que se acostaba con todos”. Al terminar la carrera se asoció con un amigo para montar una pequeña agencia de traducciones, y a los pocos años decidieron dedicarse también a la publicidad. Por esa época, empezó su amistad con una muchacha que trabajaba en su empresa, se casaron al poco tiempo, y el matrimonio había durado cuatro años. Las razones de su divorcio entraban dentro de lo ilógico. En ese instante aparecen en el relato algunos aspectos que se repiten en sus obras, en forma de canales semióticos que permiten el acceso, como es fumar cuarenta cigarrillos al día o vivir con un gato. Además, tiene tres trajes, seis corbatas y quinientos discos pasados de moda, y recuerda todos los

nombres de los asesinos que aparecen en las novelas de Ellery Queen. Posee también la edición completa de En busca del tiempo perdido, y en verano bebe cerveza y whisky en invierno. Otro lugar clave en la novela es el hotel del Delfin, llamado así como homenaje a Moby Dick, de Melville, un edificio que se convertirá en personaje en Baila. En Viajero por azar, que forma parte de los Cuentos extraños de Tokio, Murakami presenta al narrador de los cuentos, y busca su autentificación: "Cuando relato, en una charla, alguna de las experiencias que me ha tocado vivir, la respuesta no suele ser positiva (…) Como soy novelista, la gente tiende a creer que todo cuanto digo (escribo) es, en mayor o menor medida, una invención" (p. 271 de Sauce ciego). Eso sí, páginas después reconoce que le encanta rebuscar por las estanterías llenas de viejos LP.

En relación a 1 Q84, no hay que insistir demasiado para percibir el homenaje a la famosa novela de Orwell, con continuas pistas diseminadas a lo largo de la historia, donde el Gran Hermano es el mismísimo Dios del cristianismo. El universo está repleto de alusiones a la religión, la violencia de género y la corrupción, mientras que los personajes que perfila el autor mantienen las características propias de sus personajes más emblemáticos, lo que emparenta 1 Q84 con sus novelas más fantásticas, desde La caza y El fin del mundo, hasta Kafka en la orilla, pasando por Crónica, por descontado. Las primeras descripciones parecen salidas del universo de After Dark.

Algunas novelas de Murakami (por ejemplo, Crónica y Kafka en la orilla, pero también After Dark) asumen que los medios de comunicación -yen particular la televisión- convierten los hechos más crudos y violentos en mero espectáculo, y rivalizan entre sí para ver quién proyecta las imágenes o los hechos más sorprendentes y desagradables. En realidad, se podría argumentar que casi se han borrado las fronteras entre lo que se llama realidad y ficción, y las expresiones como realidad virtual y cibertexto adquieren sentido en su obra. Ciertas metáforas provienen de los mismos dibujos animados, como ocurre con las alusiones a Aladino y la lámpara maravillosa y Las habichuelas mágicas (contenidas en Crónica), las menciones a Johnny Walken y el Colonel Sanders en Kafka en la orilla, un juego cercano al manga (ver Koyama-Richard, 2008: 159 y ss), y los extraños personajes que conforman la "Little People", de

1 Q84, que resultan semejantes a los siete enanito s del cuento de Blancanieves. Cuando aparecen, hacia el final de la novela, son sólo seis individuos, pero no tardan en convertirse en siete. Unas cuantas páginas más adelante, mirará a su alrededor en busca de respuestas, pero se encontrará una urbanización metropolitana de lo más normal. La Reina de Corazones, la Morsa y el Sombrerero Loco no estarán allí.

En La caza, el protagonista y la mujer de orejas perfectas van al cine en varias ocasiones, para conectarse con la realidad y salir de su vida. "Vimos un programa doble: una película policíaca y otra de misterio. El local estaba casi vacío. HaCÍa muchos años que no había pisado un cine con tan poco público (…) La primera cinta era de misterio. En la película, el Diablo quería enseñorearse de una ciudad. Para ello se instalaba en la húmeda cripta de una iglesia y se las arreglaba para utilizar al párroco, un hombre de poco carácter, como agente de sus designios. No llegué a entender por qué se empeñaba el Diablo en querer dominar aquella ciudad, pues no era más que una aldea miserable, entre campos de maíz" (p. 172). Después de salir del cine, la mujer de orejas perfectas le pregunta si se ha dormido, y él responde que sí. Ella le dice que había sido una película interesante, y que al final la ciudad saltaba por los aires. Es el mundo híbrido como consecuencia de la transformación del mito clásico en mito moderno.

En la página 302 de Crónica, se lee que la capacidad de reflexión de Tooru Okada se ha resentido, quizá por haber estado demasiado tiempo en el pozo concentrado en sus pensamientos. Tiene la impresión de haberse convertido en el hombre de lata de El Mago de Oz, oxidado, sin aceite. A ello habría que unir una de las escenas más complejas y decisivas en esta última novela, la de la habitación del hotel donde Tooru ve a Noboru en la televisión, lo que convierte la ficción en una doble ficción. Tooru camina por el vestíbulo, intenta llamar por teléfono, sin conseguirlo, ya que "el teléfono estaba muerto", se sienta en una silla y observa a la gente frente al televisor. Están dando las noticias, aunque ninguna le llama la atención. Se acuerda del televisor de la casa del señor Honda y se fija en que el televisor siempre sintoniza una emisora en concreto, la NHK. De pronto se produce algo inaudito:

“Cuando posé de nuevo la mirada en el televisor, vi en la pantalla una cara familiar. Era la cara de Noboru Wataya. Me puse derecho y agucé los oídos. Algo le había pasado a Noboru Wataya. Pero me había perdido el arranque de la noticia. Instantes después desapareció la foto” (p. 640). Su cuñado es trasladado al Hospital de la Universidad Femenina de Tokio, para recibir tratamiento en la unidad de cuidados intensivos. Su estado es grave debido al hundimiento de la pared craneal, y sigue inconsciente, aunque tampoco será completamente verdad.

La realidad virtual está detrás de la historia de Nutmeg y Cinnamon, e incluso del sentido último de la novela. Una de las claves de la historia la proporciona Cinnamon a través de unos textos de ordenador, que Tooru lee parcialmente. Esta comunicación virtual (que se extiende a las explicaciones que su esposa le dé poco después) confiere un sentido mítico a la narración, ya que la madre de Cinnamon había asegurado a Tooru que todo lo que le estaba ocurriendo le recordaba a La flauta mágica, de Mozart. El príncipe tenía que rescatar a la princesa cautiva, armado únicamente con una flauta y unas campanillas mágicas. Nutmeg conocía el libreto en profundidad. Le preguntó a Tooru si la había visto, y él movió la cabeza en señal negativa. En la ópera, el príncipe y el cazador de pájaros iban al castillo guiados por tres niños que viajaban en una nube. Se trataba de la lucha entre el reino del día y el de la noche. La reina de la noche quería recuperar a la princesa cautiva. Pero los protagonistas quedaban desconcertados a mitad de la ópera.

Capítulo 2

Los mundos posibles de sus novelas

LO REAL MARAVILLOSO

Las novelas de Murakami son “heterocósmicas”, por utilizar la expresión con la que Dolezel tituló su importante libro sobre ficción literaria y mundos posibles. No entran dentro de la función mimética tradicional, por eso el marco del mundo único (real) tiene que ser sustituido por el marco de los mundos posibles con una semántica concreta. El universo del discurso de Murakami se extiende por mundos paralelos sin relación de jerarquía, lo que refuta el hecho de que lo que no está en el mundo real no es verdadero, ni siquiera dentro del mundo ficcional de la literatura. Incluso sus novelas más realistas se encuentran llenas de seres maravillosos, extraños, mágicos, lo que permite clasificar su producción literaria según distintos grados de intensidad. El misterio de la vida encuentra cabida en Tokio blues, su novela más tradicional y realista (no exenta de textura implícita e incluso textura cero). En este grupo también deben incluirse dos historias tan diferentes como Al sur de la frontera y After Dark. Por su parte, Sputnik, mi amor representa una escala superior, ya que la cotidianidad de las situaciones y personajes es superada por la aparición de lo prodigioso; Baila entraría también en ese lugar. En lo más alto de la escala se sitúa Kafka en la orilla, una novela de una imaginación delirante, a la que se pueden unir La caza, Crónica, El fin del mundo y 1 Q84.

El narrador de El espejo, un cuento turbador perteneciente a Sauce ciego, advierte que está en una reunión de amigos donde se relatan las extrañas experiencias que les han sucedido a lo largo de su vida, y comenta que esos relatos pueden dividirse en categorías. “En la primera se encuentran aquellas historias donde el mundo de los vivos está en esta orilla y el de los muertos en la opuesta, pero existen unas fuerzas que hacen que, bajo determinadas circunstancias, pueda cruzarse de una orilla a la otra. Son las historias de fantasmas” (p. 69). Añade que otras historias se basan en fenómenos que superan el conocimiento tridimensional, y se

refiere a la videncia o los presentimientos. En el cuento Viajero por azar también explica su forma de construir los mundos posibles, cuando al emprender la escritura dice que: “La razón por la cual he decidido mostrarme ahora es porque creo que es mejor que narre directamente unos ‘extraños sucesos’ que me ocurrieron en el pasado. A decir verdad, mi vida es rica en este tipo de acontecimientos. Algunos de ellos poseen una significación especial y han ocasionado algún cambio, más o menos importante, en mi vida” (p. 271).

Considerando las novelas de referencia, se puede señalar que Tokio blues es una historia casi costumbrista en el mundo natural donde se desarrolla la trama. Su punto de arranque es una epifanía, que tiene lugar cuando el protagonista de la novela - Toru Watanabe, de treinta y siete años- está a punto de aterrizar en Hamburgo y escucha la canción de los Beatles que da título original a la novela. Se fija en las nubes formadas sobre el Mar del Norte y piensa en las cosas que ha perdido en su vida, los que han muerto o le han abandonado y los sentimientos que nunca más reaparecerán. El relato es una apasionada y melancólica reflexión sobre la vida, sobre el amor y el desamor, en definitiva, sobre la pérdida. Su hilo conductor es la nostalgia, una manera de contemplar la vida que comenzará en el Japón de los conflictos estudiantiles de los sesenta y setenta de la mano de Watanabe, N aoko y Kizuki, el amigo que se suicidó muy joven. Como casi todas las novelas de Murakami, es una historia de aprendizaje, pero prácticamente canónica. Se habla de la desaparición de la juventud, de la importancia del amor y el sexo, y sobre todo de la ausencia de ambos, y se hace de forma lineal, desde el ingreso en la universidad, pasando por las residencias de estudiantes y terminando en las ocupaciones laborales de cada personaje. Entre tanto se describe uno de los misterios de la cultura japonesa, la inclinación secular al suicidio, aunque siempre desde una perspectiva que podría calificarse como occidental, por la música que escuchan los personajes, las bebidas que beben, el tabaco que fuman o los libros que leen. Así, en el cuento La tragedia de la mina de carbón de Nueva York (de Sauce ciego), el narrador asegura que sus amigos murieron en poco tiempo. “Veintisiete, veintiocho, veintinueve años… Una edad poco adecuada para morir. Los poetas mueren a los veintiún años, los revolucionarios y las estrellas del rock, a los veinticuatro” (p. 48).

Sputnik, mi amor también puede considerarse una novela lineal, cercana al realismo, pero con escenas prodigiosas e inexplicables, sobre todo cuando una de las protagonistas revela una sorprendente vivencia de juventud que marcó su vida afectiva y sexual, o cuando la protagonista principal desaparece sin previo aviso y sin que vuelva a saberse de ella el resto de la novela, a pesar de que las últimas escenas pueden hacer pensar que las cosas no terminan como estaba previsto por el desarrollo de los acontecimientos. El texto muestra el típico triángulo amoroso: K, el protagonista (unjoven profesor), está enamorado de Sumire, una amiga más joven que él que quiere convertirse en escritora, y que conoce a Myü, una mujer de unos cuarenta años que dirige una empresa. Los hechos se suceden de forma previsible hasta que Sumire desaparece en una isla griega y Myü confiesa que una noche se quedó encerrada en una noria de un pueblo suizo, y cómo desde la cabina suspendida en lo alto se vio a sí misma, en la habitación donde se hospedaba, haciendo el amor con un sujeto que la acosaba. Después de ese hecho se quedó vacía, incapaz de volver a amar a nadie, y el pelo se le volvió blanco, aunque en esa época todavía era joven.

Kafka en la orilla es una novela de fuga repleta de calculadas casualidades que fuerzan los límites de lo creíble, deforman los caracteres e, incluso, la propia idea clásica de tragedia. Katka Tamura es un adolescente de quince años que se escapa de casa, como el Holden Caulfield de El guardián entre el centeno. No puede vivir con su padre, un famoso escultor, y no deja de recordar que cuando era niño fue abandonado por su madre y su hermana. Se escapa para impedir que se cumpla la amenaza de su padre que no es otra que la conocida maldición de la tragedia de Sófocles. En una trama paralela está Nakata, un hombre de sesenta años que perdió la memoria y se volvió "idiota" cuando de niño sufrió los efectos de una especie de ovni durante la Segunda Guerra Mundial. Tanto el mundo del joven Katka como el de Nakata son dos mundos posibles que cuentan con particulares ficcionales que adquieren vida propia gracias al texto, y que de ninguna forma podrían vivir fuera de él, aunque hubiera gente que se sintiese identificada con ellos. A su vez, hay otro mundo paralelo en esta historia (lo que aumenta las dimensiones de la misma), cuya puerta de acceso sólo puede manipular Nakata, tanto para abrirla como para cerrarla. La novela está repleta de cosas cotidianas, pero en ocasiones ocurren sucesos extraños e incomprensibles. Por ejemplo, en la página 71, un narrador en tercera persona expone este diálogo entre dos

personajes:

“O sea que a Nakata le da la impresión de que es mejor continuar siendo idiota.

- Lo que yo quería decir es que tu problema no es que seas idiota

-dijo Ótsuka con expresión seria.

- ¿Usted cree?

- Tu problema, o al menos eso me parece a mí, es que tienes muy

poca impronta. Lo vengo pensando todo el rato: la sombra que proyectas en el suelo es la mitad de oscura que la de las personas normales. - Sí.

- En una ocasión me encontré con una persona a la que le sucedía

lo mismo.

Nakata abrió un poco la boca y clavó la mirada en el rostro de Ótsuka.

- ¿Se refiere a que usted vio, en definitiva, a una persona parecida a Nakata?

- Sí. Por eso, cuando me has dirigido la palabra, tampoco me he sorprendido tanto.

- ¿Y cuándo sucedió eso?

- Hace mucho tiempo, entonces yo aún era joven. Pero no logro

recordar nada. Ni su rostro, ni su nombre, ni el lugar, ni el momento. Tal como te he dicho antes, los gatos carecemos de este tipo de memoria”.

Lo interesante del asunto es que Ótsuka es un gato, mientras que Nakata es el hombre que perdió la razón de niño durante la excursión de su colegio por la montaña que lo rodeaba. Una de sus facultades es hablar con los gatos, y otra hacer que lluevan peces y

sanguijuelas. Los mundos de la novela siguen una especie de sucesión de hechos ocurridos por "generación espontánea" -por utilizar las palabras de Dolezel cuando analiza la teoría de la interacción de los mundos narrativos-, y abruman a los personajes con pensamientos obsesivos, asociaciones automáticas, ensueños fantásticos y manifestaciones del fluir de la conciencia que conforman su modo de ser (Dolezel, 1999: 16).

En ese sentido, para Murakami el mundo real estaría rodeado por infinidad de mundos posibles de contenido ficcional que pueden integrarse en sus textos y actúan como artefactos culturales; es decir, en su literatura se fundiría la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto. La accesibilidad a sus mundos se logra a través del realismo fantástico, las leyendas fantásticas, los relatos próximos a la ciencia ficción e incluso la ficción realista. A esa conclusión también se puede llegar utilizando interpretaciones un tanto diferentes (aunque dentro del mismo contexto), como las de Harshaw (1997), y sus campos de referencia interno y externo, y Albaladejo, con sus modelos de mundos (1986).

Se puede decir que todos los enfoques caben dentro de la Poética de Aristóteles, al considerar la literatura mimética, pero también la que acepta otra realidad (Tatarkiewicz, 1987: 145 y ss). Desde ese planteamiento, en Murakami se observa una tensión permanente entre la realidad y la ficción. Su estética posee una base sensorial que, a veces, prescinde de soluciones racionales. Sus historias son posibles, aunque no sucedan realmente, como mundos posibles que se expresan a través de la literatura. Murakami construye mundos y los llena de habitantes que pertenecen a una naturaleza distinta. Sus objetos, personas, acciones e ideas son semejantes a la realidad, pero también hay otros que no imitan ese modelo, y son maravillosos e imposibles a la vez que verosímiles y convincentes. Su mundo lo constituyen multitud de imágenes que se convierten en metáforas porque tienen un mundo simbólico detrás, basado en mitos orientales y occidentales. Están las obras fundadoras de la literatura japonesa (Kojiki, Kokinshü, El libro de la almohada, Genji monogatari, Heike monogatari, la literatura del apartamiento, los cuentos fantásticos, el teatro ritual, las obras de Natsume Sóseki, como Botchan y Kokoro, las de Mori Ógai, como El ganso salvaje y Vita sexualis, y las del propio Yukio Mishima, con Confesiones de

una máscara y El color prohibido), pero también las de la mitología occidental, sobre todo griega y romana -con el indiscutible dominio de las tragedias de Sófocles y Eurípides-, y las mejores novelas de la literatura actual, desde la novela policíaca a las posmodemas, pasando por la psicológica. Las obras japonesas son románticas, sensitivas, musicales, ingenuas… , mientras que las occidentales son más racionales, deudoras de la Ilustración del siglo XVIII.

Murakami mezcla ambos mundos con habilidad y sutileza, igual que hace con el tiempo, que sigue tanto las coordenadas orientales como las occidentales.

En Kafka en la orilla se observan resonancias de la tradición del arte zen en tomo a la meditación y la iluminación que se interroga sobre lo incompleto, y de El elogio de la sombra de Tanizaki, pero también hay apropiaciones del mundo occidental, como las imágenes del cine de Truffaut y Lynch, y de la literatura, como el caso de la novela de Proust y la imagen de la taza. Esa dualidad de mundos se observa por todas partes. Por ejemplo, en la página 92 se reconoce la influencia de la literatura clásica, cuando en una entrevista para aclarar lo que le sucedió a Nakata, el entrevistado dice que recordó la mítica expresión “proyección del espíritu”. Esa imagen plástica aparecía a menudo en los relatos antiguos japoneses, y consistía en que el alma abandonaba temporalmente el cuerpo, recorría grandes distancias para llevar a cabo algún cometido de importancia y volvía al cuerpo. En el Genji monogatari se habla de las “almas vegetativas”. No es sólo que el alma de un muerto abandone su cuerpo, sino que el alma de un vivo también puede hacerlo si la voluntad es lo bastante fuerte. Quizá esa concepción del espíritu haya perdurado en Japón desde tiempos antiguos como algo natural. Por otro lado, Katka dice lo siguiente en la página 554: “La abeja dormida se despierta y empieza a zumbar a mi alrededor. Poco después, como si de repente se acordara de algo, sale por la ventana abierta. El sol sigue brillando. Vuelvo a la mesa, me siento en una silla. En su taza aún queda un poco de infusión. No toco la taza, la dejo tal como está. Esta taza pronto será una metáfora de los recuerdos que se irán perdiendo”.

En Crónica, El fin del mundo, La caza y 1 Q84 se tarda algo más en entrar en su mundo simbólico. Las “pistas” llegan a la retina y al ce-

rebro poco a poco, aunque terminan calando igualmente. Respecto de Crónica, la página 683 recoge la bibliografia utilizada por Murakami para construir el texto que da lugar al mundo ficcional de esa novela. De los once títulos citados, nueve pertenecen a autores japoneses, y entre ellos destacan los nombres de Terada, Etzuzawa y Kojima, junto al de Amy Knight. Murakami construyó una novela posmodema, donde intentaba explicar la evolución de su país a lo largo de las últimas décadas. El libro se publicó en 1995, por lo que sirvió para cerrar una época que había arrancado con la Segunda Guerra Mundial y se prolongó hasta ese año.

Crónica es un estudio profundo sobre el alma japonesa, pero no debe olvidarse que este escritor se alimenta de varias fuentes, como se observa en su inicio con la obertura de La gazza ladra, "la música idónea para cocer la pasta". Es como si Murakami siguiera apropiándose de ideas de Proust, en este caso de la conocida frase del violín. Se puede continuar con más citas de Proust. En las páginas 21 y 22 de El fin del mundo se leen estas palabras:

"Mirándome de frente, dijo: 'Proust'.

De hecho, no había pronunciado exactamente la palabra 'Proust', sólo me había dado la impresión de que la había dibujado con el movimiento de sus labios. Seguía sin oírse ningún sonido. Ni siquiera el silbido del aire al ser expulsado. Era como si me hablara desde el otro lado de un grueso cristal.

¿Proust?

- ¿Marcel Proust? -le pregunté.

Ella me miró extrañada. Y repitió: 'Proust' (…) ¿Un pasillo largo como Proust?"

La novela está atravesada por la idea del sintoísmo y el significativo valor que poseen los elementos de la naturaleza, como el viento, el sol, las montañas, las piedras y los árboles. Los japoneses suelen nacer como sintoístas y morir como budistas, ya que a las ceremonias de la infancia se les aplican los ritos sintoístas, mientras que a los entierros la budista. En este caso la cultura japonesa está dominada por las emociones, y la literatura asume el lugar de la

filosofia. Por eso es interesante lo que dice el calculador (que es el narrador de una de las dos tramas paralelas de la novela) sobre los mundos posibles, en el sentido de que el mundo está constituido de forma que contiene varias (o infinitas) posibilidades. La elección entre ellas está en los individuos que lo componen. Lo que se llama mundo es un conjunto de posibilidades, y él intenta tomarse las cosas como vienen.

Con relación a La caza, es necesario destacar un elemento eminentemente oriental, como es el relativo al sentimiento: la alusión a la energía vital (ki) en la página 148, cuando el narrador protagonista se refiere a la alegría que siente con la aventura que va a emprender en busca del camero salvaje con la estrella en el lomo. La energía vital recorre todas las venas de su cuerpo, de arriba abajo, lo que le hace sentirse optimista, algo que no le ocurría desde que cumplió veinte años. También hay elementos occidentales, como el propio nombre del hotel del Delfin, un lugar esencial en la trama o la utilización del calendario occidental. De la misma forma podría hablarse de Baila, Al sur de la frontera, Sputnik, mi amor y After Dark. Los mundos que presentan esas novelas son artefactos estéticos creados en tomo a la música, el arte, la memoria, la soledad y el amor, entre otros aspectos, donde los objetos semióticos ocupan un lugar determinado y sirven para dar continuidad a los distintos acontecimientos. No son simples duplicados de la realidad, sino factores esenciales de los mundos posibles fruto de la actividad poético-imaginativa de Murakami.

Ya se indicó que 1 Q84 se inicia con una epifanía musical del estilo de Tokio blues. Ahora es con una obra clásica de Janáéek, su pequeña sinfonía compuesta el año 1926. Aomame (cuyos caracteres tanto pueden designar una variedad de soja como ser sinónimo de guisante, al aludir a “verde” y “legumbre”) se dirige a un hotel a bordo de un taxi por la autopista metropolitana; allí debe matar a un hombre. En el resto de capítulos impares de la obra se seguirán describiendo las características y sucesos vividos por esta mujer de treinta años que de niña perteneció al grupo religioso de los “Testigos”. Después trabajará en un gimnasio y para la señora de la Villa de los Sauces y Tamaru, su guardaespaldas, cumpliendo sus encargos. Debe liquidar a los hombres que maltratan a sus parejas hasta matarlas o causarles daños terribles tanto fisicos como

psicológicos. El protagonista de los capítulos pares es Tengo, un hombre de edad similar, que trabaja en una academia enseñando matemáticas (lo que recuerda a Bird, el protagonista de una de las novelas japonesas más importantes del siglo xx, Una cuestión personal, de Kenzaburo Oe). Además es escritor, aunque todavía no le han publicado ninguna de sus novelas. Al poco de comenzar esta historia, el editor Komatsu le contrata para que reescriba la novela de una joven autora, Fukaeri, que necesita ser pulida y que se llama La crisálida de aire. Así podrá aspirar a ganar el reputado premio Akutagawa, aunque primero tiene que ser aceptada por un jurado para su publicación en una prestigiosa revista.

Baila es la última novela del llamado "ciclo del Ratón", apodo del amigo del protagonista narrador de las historias: Hear the Wind Sing, Pinball, 1973 y La caza. También está atravesada por la nostalgia, pero es una nostalgia que dimana de la propia escritura del texto, ya que puede considerarse la continuación de la novela del camero, donde la salvación radica en bailar hasta el agotamiento. Los elementos occidentales vuelven a estar presentes en la música que escucha el protagonista: Fleetwood Mac, Abba, los Bee Gees, KC and the Sunshine Band, Donna Summer, Eagles, Boston, los Commodores, John Denver, Kenny Loggins… , pero también en Sinatra y Elvis Presley. Los mundos posibles de Murakami adquieren un significado específico desde la perspectiva estética. El ritmo es una cualidad básica de su literatura, y se basa en su percepción de la música, sobre todo del jazz, la música clásica y el rock. Su manera de escribir mezcla la melodía y la armonía, y permite al intérprete (en este caso al autor implícito) una gran libertad para la improvisación. Murakami toma una imagen y la deja fluir, sin saber adónde le llevará. "Imagino que el teclado del ordenador es como un piano e improviso sobre él" (Ruiz Mantilla, 2009: 34). La música es una parte imprescindible de la forma y el fondo de sus obras, una música que extrae de su colección de siete mil vinilos, y de los años en que regentó el club de jazz. En el logro de ese ritmo también tiene que ver el uso de diálogos "monofónicos": en ellos más que discusiones entre los personajes es como si se fundieran las voces de todos en una sola. Se evitan de esa forma las prolijas contradicciones entre unos y otros, haciendo que el diálogo sea fluido. Lo que dicen es esencial para que evolucione la trama, por lo que no tiene tanto valor la manera en que se materializa el discurso. Los personajes no se dedican a refutar las ideas ajenas, sino que intentan elaborar soluciones a los enigmas que se van

planteando a lo largo de la trama.

La lectura de la obra de Murakami deja bien claro que sus narradores en primera persona (tan sólo aparece un narrador cámara en After Dark, y otro en tercera persona en 1Q84 y los capítulos de Nakata en Kafka en la orilla) gozan de un estatuto ontológico particular, convertidos en seres de pleno derecho en su universo ficcional. Sus mundos están unidos por asociaciones constantes de ideas (e interpretaciones del tema del doble) y empiezan y terminan en sí mismos, ya que se han emancipado de la tutela referencial del mundo real. Ahora la referencia es el propio texto.

LOS POSTULADOS DE SUS MUNDOS FICCIONALES

Una de las claves de los mundos de ficción dentro de la tipología de mundos posibles es que el concepto de particular ficcional es aceptado sin mayores problemas. A esos mundos y a sus particulares ficcionales se les otorga una condición ontológica definida, la de ser posibles sin existencia real. Los personajes de las obras de Murakami (Toru Watanabe, Hajime, Shimamoto, Okada, K, Sumire, Katka Tamura, Nakata, Mari, Eri, Aomame, Fukaeri o Tengo), son posibles e individuales, y habitan en mundos alternativos, el mundo ficcional de su literatura. No están vacíos ni son autorreferenciales, y representan a individuos que pertenecen a mundos ficcionales. Los mundos posibles configuran el universo del discurso ficcional, y su semántica legitima a la idea de referencia ficcional.

Los personajes principales de Murakami (incluso los secundarios) parecen extraídos del mundo actual. No obstante, como particulares ficcionales, se pueden considerar ontológicamente diferentes de las personas, los sucesos y los lugares reales. Es lo que ocurre con el narrador en primera persona de sus tres primeras novelas (junto a la sexta, Baila), que podría ser el propio autor, pero que no lo es, ya que gracias a los textos de las cuatro novelas se ha convertido en un personaje ficcional que existe en un mundo posible. Ese personaje que, en las primeras páginas de La caza, es abandonado por su mujer (como le ocurrirá a Tooru Okada al poco de empezar Crónica) no tiene por qué identificarse con alguien parecido, que se llama Haruki Murakami. No representa a ningún individuo real, ni tampoco a un universal actual. Algo similar puede decirse del calculador que pierde su sombra (aunque no su corazón) en Elfin del mundo; podría ser un trasunto del escritor real en uno de los sueños que constituyen sucesos mentales por generación espontánea. Sus gustos literarios, cinematográficos, musicales o culinarios son como los de otros personajes de Murakami (y quizá como los del autor), pero en la tipología de mundos posibles

adquieren vida unitaria, propia, y únicamente existen dentro del texto creado por Murakami. De Toru Watanabe en Tokio blues podría argumentarse lo mismo, a pesar de que esta novela tuvo un éxito enorme y la juventud japonesa se sintió identificada tanto con la indiferencia existencial del protagonista como con los avatares espirituales de los principales personajes femeninos: Naoko, Midori, Reiko y Hatsumi, todas ellas al borde del suicidio y con graves problemas emocionales que marcan la vida de Watanabe. De los personajes de Crónica y Kafka en la orilla ya se ha hablado anteriormente; en este lugar es conveniente añadir que son seres normales que ganan en complejidad como consecuencia de unas tramas que, en ocasiones, son imposibles. En Al sur de la frontera, Sputnik, mi amor y After Dark lo cotidiano es lo habitual, y son las reflexiones (casi siempre profundas), que incluye el autor en boca de los personajes, las que hacen pensar en unas historias que trascienden los aspectos individuales para convertirse en una metáfora sobre el Japón moderno. Lo que ocurre con Tengo es similar a lo apuntado; en el protagonista masculino de 1 Q84 vuelca Murakami algunas de sus obsesiones sobre la literatura, como que la novela reescrita por él pueda ganar el premio Akutagawa, así como una breve teoría literaria sobre la figura del escritor.

Los personajes citados son individuos ficcionales que no dependen de prototipos reales (y universales actuales) para existir. Las novelas de Murakami son posibles, ya que no implican una contradicción con el hecho de que nunca hayan sucedido de facto. En la semántica mimética se difumina la distinción entre las entidades reales y las ficcionales, sobre todo, cuando comparten nombre propio. Sin embargo, en los casos de Watanabe, Tooru Okada, May Kasahara, el Ratón, el profesor Ovino, Hajime, Sumire, Myü, Mari o Aomame, es evidente que no pueden conocer, interactuar o comunicarse con personas reales. Siguiendo a Dolezel (1999: 36), la semántica de los mundos posibles es una explicación de este alejamiento del mundo real. El Katka Tamura ficcional no es igual al Franz Katka real, y ni siquiera al Edipo en el que se inspiró el autor para otorgarle alguna de las categorías narrativas. Y tampoco lo es el Mishima que se menciona en las primeras páginas de La caza, ya que es puesto en boca de personajes ficcionales. Los individuos ficcionales no dependen de prototipos reales para existir. Como mucho se podría argumentar que las personas ficcionales y sus prototipos reales

están ligados por una identidad intermundos. Kripke escribió que el mero descubrimiento de que existió realmente un detective con hazañas como las de Sherlock Holmes no demostraría que Conan Doyle escribiera acerca de ese hombre en ningún momento (Kripke, 1980: 157).

Lo mismo puede decirse de los héroes o traidores de la guerra de Manchuria que describe Murakami en Crónica, un tema que reaparece en 1 Q84 gracias al libro que lee Aomame después de haber matado a un hombre con su picahielos y dirigirse a un hotel de Akasaka en busca de sexo rápido. Mientras espera en el bar del hotel a que aparezca el hombre adecuado (maduro y más bien calvo) Aomame saca un libro de su bolso y comienza a leerlo. Trata del ferrocarril de Manchuria en la década de los treinta, que se comenzó a construir tras finalizar la guerra ruso-japonesa como una cesión del gobierno ruso, y que se expandió con gran rapidez, hasta el punto de ser utilizado como instrumento fundamental en la invasión de China por parte del imperio japonés, aunque en el año 1945 fue desmantelado por el ejército soviético. Hasta que se produjo el enfrentamiento entre alemanes y soviéticos en 1941, radicado en el frente de Europa oriental, se podía viajar desde Shimonoseki hasta París en menos de dos semanas haciendo trasbordo en el transiberiano. Esa parte de la historia reciente japonesa adquiere un enorme valor en algunas de las novelas de Murakami, como se irá viendo a lo largo de la investigación, ya que determinados personajes están marcados por el temor, la irracionalidad y el complejo de culpa que sienten tantos japoneses.

En algunas de sus novelas, Murakami tiene interés en situar "históricamente" los sucesos de los que habla, aunque sólo sea para volcarse a continuación en personas y hechos cercanos a lo "real maravilloso". Al poco de iniciarse 1 Q84 -una de sus obras menos miméticas-, el narrador señala que la Historia (con mayúsculas) es una de las aficiones de Aomame, junto con el deporte. Esta vinculación necesita de la conexión con otras novelas del propio autor, como es el hecho de que los aplausos que siguen a la interpretación de la obra de Janáéek le recuerden a Aomame una interminable tormenta de arena en Marte, como le ocurre al joven Katka Tamura, en Kafka en la orilla, al comenzar su periplo vital desde Tokio al sur de Japón. La conexión se extiende, en seguida, al otro protagonista,

Tengo, ya que está obsesionado con la pérdida de su madre (como Katka), a lo que se une el complejo de Edipo. “El primer recuerdo de Tengo era de cuando tenía un año y medio. Su madre se había quitado la blusa, había desanudado el lazo de la combinación blanca y daba el pecho a un hombre que no era su padre” (p. 27).

El principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y compatibilidad de los particulares ficcionales de las novelas de Murakami. Sus personajes son individuos ficticios que pueden interactuar y comunicarse entre ellos. En sus novelas se observa que la homogeneidad ontológica es el resumen de la soberanía de los mundos ficcionales. El Japón exterior es tan real como pueda serlo el Japón interior que también aparece en sus obras, dentro de los pozos de los jardines de las casas o en los bosques helados y milagrosos del norte del país. Cuando Aomame escucha la Sinfonietta en 1 Q84 Y recuerda el año de su composición por el autor checo (1926), además de jugar con las fechas busca un paralelismo entre Japón y Checoslovaquia. La Primera Guerra Mundial ya era historia, Checoslovaquia se sentía libre de la Casa de Habsburgo y la gente bebía cerveza tan feliz en los cafés. Dos años antes había muerto Katka y todavía no se sabía nada de Hitler. Por su parte, en Japón, el emperador Taishó había muerto y se producía la transición hacia la era Shówa; estaba a punto de empezar una época tan oscura y difícil como en Europa. “El breve interludio de modernismo y democracia se terminó y el fascismo desplegó su poder” (p. 14). Eco define los mundos posibles como pequeños mundos ilimitados, que se van amueblando a lo largo de la narración (Eco, 1992: 233), algo que se corresponde a la perfección con los textos de Murakami, donde los acontecimientos casi siempre se descontrolan ante la perplejidad de sus protagonistas.

Si lo posible es más amplio que lo real, y los mundos de ficción siguen la tipología de los mundos posibles, la literatura no es una imitación de la realidad. Desde ese postulado, las categorías narrativas posibles de Murakami no implican una contradicción. Leibniz impuso una restricción lógica a los mundos posibles (Dolezel, 1997b: 81), en el sentido de que no deben tener contradicciones, pues en caso contrario serían imposibles, impensables, “vacíos”. Dolezel se pregunta si se debe aceptar esa

restricción en la semántica ficcional; y la respuesta es que, aun cuando el modelo de los mundos posibles quede restringido al universo leibniziano, ofrece un espacio más amplio para las ficciones que el mundo único (también pueden verse Pavel, 1986, y Garrido Domínguez, 1997 y 2011).

En El fin del mundo, por ejemplo, cohabitan los mitos, los animales fantásticos, la ciencia ficción e incluso la ficción modernista, lo que conduce al dominio de una ficción perfectamente no realista. En la página 26 se lee que los hermosos animales "punzaban el cielo de otoño con la punta de los cuernos". En otro momento de esta novela, el protagonista se pregunta sobre la verosimilitud de lo que ocurre a su alrededor; lo paradójico es que en esa parte de la trama se encuentra en un Japón más o menos realista, que cualquiera puede reconocer, aunque nunca haya estado en Tokio. Con relación al ascensor donde acaba de subirse, dice: "¿Por qué tardaba tanto en abrirse? No lograba entenderlo. Pensándolo con detenimiento, concluí que podía descartar la posibilidad de que estuviese averiado o de que el operario se hubiese distraído y olvidado de mí. Porque ambas carecían de verosimilitud" (p. 17). En la tipología de los mundos posibles no es lógico suprimir los mundos similares al real, ni los más fantásticos, contradictorios o apartados de aquel.

Los miembros de la Little People son unos seres diminutos que tal vez existan de verdad, aunque nadie sabe qué son exactamente. En 1 Q84 se recoge un extenso diálogo entre Aomame y el líder de la secta religiosa donde se alude a Frazer y a su obra clásica, La rama dorada, como argumento de peso para justificar a la Little People. Cuando era pequeña, su hija les llamaba "la gente pequeñita", pero él les cambió el nombre por el de Little People. En una época remota de la humanidad, cuando un monarca acababa su mandato (que solía durar entre diez y doce años), debía ser asesinado en una ceremonia con grandes honores y dentro de una crueldad inusitada. El rey era el que "escuchaba la voz", y se convertía por propia voluntad en el circuito que los unía a ellos con nosotros, con el pueblo. Su sacrificio era imprescindible para preservar el equilibrio entre la conciencia de la gente que vivía en el mundo y el poder ejercido por la Little People. En aquellos tiempos, gobernar era sinónimo de escuchar a Dios.

Los mundos de Tokio blues y After Dark no son menos ficcionales que los de las novelas anteriores, y, por supuesto, Kafka en la orilla, Crónica o ciertos pasajes de Sputnik, mi amor. En la página 12 de Tokio blues, se recoge la descripción que hace Watanabe de su añorada Naoko más de quince años después: "Sus manos pequeñas y frías, su pelo liso, tan bonito y agradable al tacto; los lóbulos de sus orejas, suaves y carnosos, y el lunar que tenía debajo; el elegante abrigo de piel de camello que solía llevar en invierno; su costumbre de mirar fijamente a los ojos cuando hacía una pregunta; el ligero temblor que, por una u otra razón, vibraba en su voz (como si estuviera hablando en lo alto de una colina barrida por un fuerte viento). Al sobreponer estas imágenes, su rostro emerge de repente". Este es el mundo posible de la ficción que describe un texto como Tokio blues. Murakami ha caracterizado a sus individuos para que puedan existir y ser posibles en ese mundo. Watanabe y Naoko son composibles entre sí, como también pueden serlo Emma Bovary y Rodolphe Boulanger, pero no con alguien como Francisco Franco o Barak Obama, o con un símbolo para Japón como el emperador, que hasta que no terminó la guerra, y no se dictó una Constitución "a la norteamericana", continuaba siendo un personaje divino. ¿Sería más lógico creer en el Cánovas que aparece en Los episodios nacionales de Galdós y en el Oviedo de Azorín que en una ciudad como la Santa María de Onetti y en los unicornios, las sombras y la Little People de las que se habla en los mundos ficcionales de Murakami? Incluso, ¿por qué no puede entrar una pequeña cámara de vídeo en la vida de la gente y conocer sus secretos, como sucede en After Dark? ¿Las televisiones de todo el mundo no proyectan casi a la vez programas como Gran Hermano? ¿N o se pueden ver desde cualquier lugar del planeta los vídeos de Youtube? Leibniz estipuló una serie de leyes (un orden general) para los mundos posibles. Las leyes naturales son válidas en el mundo real yen los mundos fisicamente posibles. Sólo se admiten entidades posibles que se ajustan al orden general; un mundo de ficción está formado por particulares ficcionales que se caracterizan por una organización global. ¿Cuántos yenes lleva en el bolsillo el narrador de El fin del mundo? ¿Serán 3810 o 3750? En realidad ni él mismo lo sabe, por eso no deja de contarlos cuando comienza la novela. Tal vez no tenga ningún sentido que se sepa. Desde la restricción modal que representa el código alético, por ejemplo, se pueden generar los mundos híbridos de las novelas de

Murakami.

Es fácil acceder a las historias de Murakami si se es capaz de pasar del dominio de lo real al dominio de lo posible. Es la idea de "accesibilidad" que representan formalmente los contactos entre las personas reales y los mundos ficcionales (tal y como diría Eco, 1981: 231). El problema de este planteamiento es cómo materializar el acceso, y una posible solución se consigue a través de los canales semióticos.

Murakami transforma el material del mundo real (con signos literarios, históricos, musicales, cinematográficos, culinarios, etcétera) para atravesar la frontera del mundo ficcional. En La caza, usa la fecha del suicidio de Mishima para ubicar el arranque de su novela, y situar a los lectores en una época clave para la sociedad de su país. Los movimientos políticos en la sombra serán fundamentales para entender el crecimiento de Japón, y ése es un aspecto que quiere destacar desde el principio.

Algo similar ocurre con Al sur de la frontera o Crónica. Hajime, el protagonista narrador de la primera de las novelas, recuerda a Shimamoto, su amor de la niñez, y para eso utiliza el mundo de la música que los convirtió en inseparables. Él siempre estaba en su habitación junto a una radio escuchando rock and roll; sin embargo, no tardó en gustarle también la música clásica que oía en casa de Shimamoto. Esas melodías le hablaban de "otro mundo", pero lo que le atraía en realidad era el hecho de que Shimamoto perteneciera a él. Dos veces por semana se sentaban en el sofá y, mientras saboreaban el té que les llevaba su madre, pasaban la tarde escuchando las oberturas de Rossini, la Pastoral de Beethoven y Peer Gynt. El paso del tiempo no impedirá que se olvide de esos días musicales de la infancia, y tal vez por ello termina montando bares de jazz que le reportan cierta felicidad.

También se ha hecho referencia a la obertura de Rossini con que se inicia Crónica. Los ejemplos que permiten el acceso al mundo de esta novela son tan numerosos que no resulta fácil elegirlos. En la página 192 se unen casi en el mismo párrafo dos elementos recurrentes para este escritor: los musicales y los culinarios, cuando se refiere a la sonata para violín solo de Bach que emiten en la radio. La interpretación es "excepcionalmente buena", asegura Tooru

Okada, pero hay en ella algo que le irrita, aunque no sabe explicarlo acertadamente. Desconoce a qué se debe, si a los intérpretes o a su situación anímica; apaga la radio y se pone a cocinar. Lo mismo ocurre cuando Murakami insiste en amueblar la vida de sus personajes con los estudios de bachillerato y universitarios (junto a las residencias), o la forma cotidiana de vivir. El escritor es consciente de que el material que toma del mundo real debe cambiar radicalmente para poder acceder al mundo de la ficción, y que tiene que producirse, sin duda, en la frontera que separa ambos mundos. La soberanía ontológica de los mundos ficcionales obliga a Murakami a convertir esos elementos del mundo real en posibles no reales con las consecuencias lógicas, ontológicas y semánticas que la transformación entraña.

En su caso, los lectores ocupan un papel fundamental. Es evidente que acceden a sus mundos durante la recepción, al leer y procesar los textos. Como señala Dolezel, "las actividades del procesamiento de textos suponen muchas destrezas diferentes y dependen de variables como el tipo de lector, el estilo, el propósito de la lectura, etcétera" (Dolezel, 1999: 44). La semántica de los mundos posibles enseña que es el autor el que construye el mundo y el lector el que lo reconstruye. Una vez que se ha llevado a cabo la reconstrucción del mundo ficcional como una imagen mental, el lector tiene que reflexionar sobre unos mundos que pueden parecer fáciles de interpretar, a pesar de sus múltiples lecturas. Tokio blues es una novela paradigmática por su influencia sobre la juventud japonesa de los ochenta. Los jóvenes se sintieron identificados con la vida de los personajes principales y mimetizaron sus problemas, sueños y desamores, y hasta la manera de vestir o comer. Algunos elementos del mundo real se ficcionalizaron, y a la inversa. Otro caso interesante es el de After Dark, donde sus dos protagonistas, Mari y Takahashi, se están seduciendo de forma superficial y quizá por ello terminan citando una película tan famosa y de escasa calidad como Love Story.

Con Murakami siempre ocurre que el texto posee lecturas diferentes. En seguida se sabrá que el joven quiere ser abogado, además de músico, y que para "seducir" a la muchacha toma un ejemplo hermoso, de auténtico amor y fidelidad, y al final miente a la chica sobre el desenlace de la película. Esa mentira y esa

seducción están, incluso, por encima de sus pretensiones. Como señala N ovitz, y puede aplicarse al caso de Murakami, “la apropiación que va desde el placer a la adquisición de conocimientos, pasando por seguirlo como si fuese un guion, integra los mundos ficcionales en la realidad del lector” (Novitz, 1987: 117 y ss). Una vez que el lector entra en el juego del escritor, comprende que no es engañado. En los textos radica el control semiótico, por encima de lo meramente individual.

LAS CARACTERÍSTICAS DE SUS MUNDOS FICCIONALES

Respecto de la especificidad de los mundos ficcionales de su literatura, se pueden aplicar los rasgos que impiden convertir el modelo de mundos posibles en una colección de simples metáforas. La mayoría de las novelas de Murakami quedan sin cerrar, sin un final claro, como ya se ha indicado. Es como si lo fundamental hubiera sido el viaje, tanto fisico como mental de los personajes y, por supuesto, de los lectores. Se parte de un estado inicial y se llega a otro final, después de que hayan ocurrido diversos sucesos (con cierta lógica o inexplicables), cambios en los personajes principales y secundarios, etcétera. Las transformaciones dejan la obra abierta, lo que sin duda acrecienta el valor de los textos, como ocurre, por ejemplo, con La caza, aunque Murakami decidirá continuarla años después. Pero, contra lo que pudiera parecer en un principio, no escribe una segunda parte, ya que en Baila utiliza el leitmotiv musical para proponer un libro diferente. Todo es fantasmagórico en esa novela publicada en 1988, inmediatamente después de su gran éxito. A lo largo de sus páginas parece que el propio autor se ha convertido en personaje, y trata de encontrarse a sí mismo.

Los personajes ficcionales son incompletos, y si nunca se sabrá cuántos hijos tuvo lady Macbeth en los mundos de Macbeth, tampoco cómo prosigue la vida del narrador sin nombre de las novelas del "ciclo del Ratón", aunque se intuya que tan sólo a través del arte su vida adquiere sentido (como también supuso Todorov para Wilde, Rilke y Tsvietáieva en Los aventureros del absoluto). Algo parecido ocurrirá con el protagonista de El fin del mundo, sobre si termina siendo atacado por la organización de los semióticos y los tinieblos o sus propios compañeros, además de encontrar el amor en brazos de la joven bibliotecaria, ni si realmente Toru Watanabe se casa con Midori. Parece que su vida no es demasiado feliz, por la mirada nostálgica con que recuerda el pasado. En cierto momento se habla de su futuro trabajo, por lo que

se presupone que algunas cosas buenas sí le han ocurrido en la vida. Lo mismo puede decirse de Tooru Okada en Crónica después de leer casi setecientas páginas de su vida. En realidad, Murakami se refiere a Japón, y por eso la historia no puede terminar. Después de las cerca de seiscientas páginas de Kafka en la orilla se infiere que el adolescente que empezó la novela ha madurado, que va a seguir haciéndolo. Pero esto no es más que otra presuposición, ya que ese mundo se cerró en la página 584: "Dentro de poco te dormirás, dice el joven llamado Cuervo, y al despertar habrás pasado a formar parte de un mundo nuevo". ¿O quedó abierto? Es evidente que se ha pasado a otro mundo ficcional.

El carácter incompleto de los mundos posibles de Murakami (con infinidad de vacíos) adquiere un valor estético. Ése es su estilo, dominado por los convencionalismos del género, así como por el momento que atraviesa la novela, lo que acentúa la simbología de la mayoría de sus personajes y situaciones. En épocas de mayor estabilidad, los escritores tienden a precisar con multitud de detalles los elementos narrativos de su mundo creativo, lo que no ocurre en épocas de inestabilidad; por eso, entre otras razones, la ficción realista no encuentra tanto sentido en las épocas de crisis. Eso no significa que, desde el punto de vista pragmático, el lector no busque una literatura con pocos huecos. Seguramente K, el protagonista de Sputnik, mi amor, seguirá seduciendo a las madres de sus alumnos, Hajime continuará la búsqueda de sí mismo persiguiendo a todas las mujeres cojas que se cruza por la calle y Takahashi se licenciará en derecho y tal vez se reúna con una Mari licenciada en filología china que no ha dejado de cuidar de su hermana Eri, después de que ésta haya perdido su belleza. A decir verdad, todo eso nunca se sabrá debido al carácter incompleto de los mundos ficcionales; los textos son lo que son y, mientras el autor no los continúe, habrán terminado, aunque los lectores no estén de acuerdo, y se empeñen en imaginar cosas inexistentes. Es la paradoja entre la creación y su recepción; lo que está fuera del texto no forma parte del mundo posible ficcional que el escritor ha querido transmitir, motivo que invalida esa obsesión de algunos para que los propios lectores continúen las tramas.

Las novelas de Murakami poseen una estructura semántica interna de gran complejidad. Son conjuntos de dominios semánticamente

diversificados, integrados en un todo estructural gracias a las macroconstrucciones formativas. La falta de homogeneidad semántica es notable en sus mundos posibles; esto se observa en sus dominios actanciales, con una mezcla de las modalidades narrativas (alética, deóntica, epistémica y axiológica), que se despliegan en mundos diádicos tanto mitológicos como sobrenaturales. Eso sí, Murakami consigue que sus dominios se unan por las grandes posibilidades de contactos interfronterizos. La complejidad semántica de sus novelas es una manifestación de la autosuficiencia estructural de sus mundos posibles. Esos mundos son el resultado de la simbiosis, las jerarquías y las tensiones de los diferentes dominios que utiliza en cada momento. Es la manera que ha adoptado para combinar agentes ficcionales, sucesos, acciones, interacciones y estados mentales. Por ejemplo, el lenguaje que utiliza en las historias paralelas de El fin del mundo es distinto, más barroco y prolijo en la historia del fin del mundo propiamente dicho, y más conciso y sencillo en la descripción del país de las maravillas. Los unicornios pueden habitar los dos mundos ficcionales, igual que es posible enamorarse de las seductoras bibliotecarias de ambos mundos.

En La caza, el mundo más o menos realista que habita el narrador adquiere un carácter mágico en la cabaña semi abandonada de la isla de Hokkaidó, mientras que el Ratón aparece a la vez como hombre y como carnero. Ya son dos mundos ficcionales que conforman un mundo ficcional con resonancias mitológicas, donde coexisten sin dificultad los dominios natural y sobrenatural. Y algo similar puede decirse de Crónica y Kafka en la orilla. En la página 275 de La caza se lee: “Tardé un poco en darme cuenta de que estaban llamando a la puerta. No se me había pasado por la cabeza que alguien pudiera llamar a la puerta de aquella casa. De ser el Ratón, entraría sin llamar, pues por algo era su casa. De ser el pastor, llamaría una sola vez con dos nudillos y entraría sin esperar respuesta. De ser mi amiga… , pero no: ella no podía ser”. En realidad era un hombre carnero que no dejaba de observar el buzón situado cerca de la puerta. Era más alto que el buzón -pensó el protagonista en seguida-, un metro cincuenta, más o menos, y estaba cargado de espaldas y cubierto por una piel de carnero, de los pies a la cabeza. El narrador lo miraba desde arriba; era como si él estuviera en el mundo natural y el otro en el sobrenatural.

En la página 159 de Katka en la orilla se dice: “- [Levántate! - exclamó el perro.

Nakata tragó saliva. El perro le estaba hablando. Sin embargo, en realidad no parecía que lo estuviera haciendo. No movía la boca. Se limitaba a transmitirle a Nakata un mensaje valiéndose de un método distinto al oral.

- [Levántate y sígueme! -le ordenó el perro”.

Existen ejemplos a lo largo de la novela con una complejidad semántica que da sentido a los mundos ficcionales de la literatura de Murakami; es lo que ocurre cuando el Colonel Sanders le ofrece una mujer a Hoshino -el camionero amigo de Nakata-, para demostrarle su poder y se crea sus palabras. Esa prostituta “mágica”, que parece salida de las historias tradicionales de la literatura japonesa, comienza a hablar con el camionero de filosofía, y surgen los nombres de Bergson y Hegel. Todo ello después de que lo haya conducido a un love hotel y tenga relaciones fisicas con él. El joven recuerda a Sancho Panza por la bondad de su carácter y los continuos refranes que usa al expresarse, y termina dando las gracias a la muchacha por el agradable rato que le ha hecho pasar. Ella le dice en la página 344:

“- Esto es sólo el principio -dijo la mujer-. Ahora viene lo bueno. - Pero yo me he sentido muy bien.

- ¿Como cuánto?

- Tanto que no podía pensar ni en el pasado ni en el futuro.

- El puro presente no es sino el fugitivo progreso del pasado ro-

yendo el futuro. A decir verdad, toda percepción ya es memoria.

Hoshino alzó la cabeza y miró a la mujer boquiabierto. - ¿Yeso qué es?

- Henri Bergson -dijo ella tomando el glande entre los labios y

lamiendo los restos de esperma-. Mafeeda y memooya. - No te entiendo.

- Materia y memoria. ¿Lo has leído?"

Al final de la obra se sabrá que Hoshino se había enamorado de la música de Beethoven (que nunca había escuchado antes de encontrarse con Nakata), en concreto del Trío del archiduque.

Por otra parte, es evidente la influencia de otros autores sobre la literatura de Murakami. Sin embargo, este escritor consigue mezclar con acierto las distintas categorías narrativas. Por eso puede decirse, sin exagerar, que construye mundos posibles que no estaban disponibles hasta el momento de esa creación. Construye realidades ficcionales cuyas propiedades, estructuras y modos de existencia son independientes de las propiedades, estructuras y modos de existencia de la realidad. En este sentido, ya se ha aludido a los bosques y las cabañas de sus historias, como forma de llenar nuevos mundos ficcionales. A esos paisajes habría que unir las residencias y los hospitales de reposo donde se retiran sus personajes para encontrarse a sí mismos (casi nunca para curarse de enfermedades fisicas). A tal efecto, podrían aplicársele las palabras de Kripke, pues los mundos posibles "se estipulan, no se descubren con potentes microscopios" (Kripke, 1980: 267).

Sus mundos no se descubren en sitios invisibles o trascendentes, sino que son construidos en su imaginación. Esa creación surge de las actividades culturales que le fascinan a partir de los sistemas semióticos, como el lenguaje, los gestos, los movimientos, las formas, los tonos y los colores. Dolezel asegura que "las ficciones literarias se construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la poiesis" (Dolezel, 1999: 88). Pues bien, en el instante en que Murakami explica cómo se convirtió en novelista, se constata de qué manera se establecen los cimientos para lo que después será un mundo ficcional a partir de su propio texto (Murakami, 2010: 44): "Puedo especificar el día y la hora en que tomé esa decisión. Fue aproximadamente a la una y media de la tarde del 1 de abril de 1978. Ese día estaba solo en la grada exterior del estadio Jingu viendo un partido de béisbol mientras tomaba una cerveza (…) En aquella época yo era un ferviente admirador de los Yakult Swallows. HaCÍa un espléndido día de primavera (…) El agudo sonido del bate impactando de lleno en aquella bola rápida resonó en todo el estadio. Hilton superó ágilmente la primera base y

alcanzó con facilidad la segunda. En ese preciso instante me dije: 'Ya está, voy a probar a escribir una novela' (…) Así que fui a la librería Kinokuniya de Shinjuku y me compré un paquete de folios con cuadrícula y una pluma Sailor de unos mil yenes (…) Eso fue en primavera, y para otoño ya había terminado de escribir una obra de unas doscientas páginas".

Intentando hacer una literatura lo más universal posible, que a su vez intenta explicar su país, Murakami ha logrado una coherencia en sus novelas. Es lo que ha ocurrido, por ejemplo, con Crónica, que originalmente fue publicada en tres tomos, una novela cuya complejidad crece a medida que el texto es construido. Si la primera parte termina con la desaparición de Kumiko y la historia de guerra y dolor del teniente Mamiya, es porque la historia necesita una continuación natural; de ahí la segunda y la tercera partes. Sin ellas, el mundo ficcional creado no tendría sentido. Su mundo acaba en la página 683 y, aunque el autor cita los libros que ha utilizado para construir el suyo, debe aceptarse que esa información es innecesaria en el mundo del texto. Ese mundo ha sido construido a partir de un texto creado por él, y en ese momento adquiere sentido, pero no antes. Sí se puede analizar el embrión que dio lugar a la novela (el cuento mencionado anteriormente). Ese breve relato permaneció en el interior del autor y después se convirtió en una novela, pero eso no quiere decir que el mundo del cuento no se hubiera cerrado en sí mismo hasta que decidió abrirlo para construir otro mundo posible.

Del mundo creado por los escritores habla Nabokov al terminar el Curso de Literatura Europea en Estados Unidos, cuando comenta a sus alumnos que: "He tratado de enseñaros a leer libros por amor a su forma, a sus visiones, a su arte. He tratado de enseñaros a sentir un estremecimiento de satisfacción artística, a compartir no las emociones de los personajes del libro, sino las emociones del autor: las alegrías y dificultades de la creación. No hemos hablado sobre libros, hemos ido al centro de esta o aquella obra maestra, al corazón vivo de la materia" (Nabokov, 2010: 552). Ese proceso artístico se estudiará en el siguiente capítulo, con el objeto de apreciar lo que Nabokov llamó "ese cosquilleo en cualquier compartimiento del pensamiento o de la emoción. Corremos el riesgo de perdernos lo mejor de la vida si no sabemos provocar esa excitación, si no aprendemos a elevarnos un poco más de donde

solemos permanecer, a fin de coger los frutos más excelsos y maduros del arte ofrecidos por el pensamiento humano". En ese sentido las categorías narrativas son los instrumentos que sirven para construir los mundos ficcionales, sujetos a restricciones modales. Por ese motivo es necesario ordenar los elementos a partir de las presentaciones de las novelas, los estados iniciales de los mundos que se pretenden analizar, los frágiles vínculos de los personajes, los sucesos extraños, el valor de los aspectos mentales y la interacción de los mundos multipersonales donde predominan la motivación, el poder y el erotismo.

Capítulo 3

La construcción de sus mundos

LAS PRESENTACIONES DE LAS NOVELAS: LOS ESTADOS INICIALES

La primera sensación que se recibe cuando se abre una novela de Murakami es que el autor va a referirse a personas normales y corrientes, y hablar de las pequeñas cosas que les ocurren cada día, generalmente a través de los ojos de un narrador en primera persona. Un segundo aspecto que se repite en sus argumentos es el hecho de que los protagonistas masculinos son abandonados por sus mujeres, lo que les lleva a un complicado proceso de adaptación. En el caso deljoven Katka Tamura quienes lo abandonan son su madre y su hermana, mientras que otros personajes están sumidos en la tristeza que provoca el desamor, como le ocurre a Mari, la protagonista femenina de After Dark -que necesita el amor de su hermana para sentirse feliz-, o Tengo y Aomame, que mezclan su particular desamor con la orfandad que sienten en lo más profundo de sus corazones. El protagonista de La caza acepta la separación de su mujer como algo irreparable; no tiene sentido saber si es lo más conveniente tras cuatro años de matrimonio, como tampoco preguntarse por qué su mujer ha estado acostándose con uno de sus amigos, hasta decidir marcharse con él. Reflexiones similares se encuentran en el resto de novelas, sobre todo en las de los años ochenta y noventa. Un tercer aspecto de sus mundos narrativos es la nostalgia, que suele utilizar para conseguir que avancen las tramas a partir de los recuerdos de los amores rotos, las amistades perdidas, las canciones imposibles de olvidar, los paseos por los bosques o la misma ciudad de Tokio y sus centros de ocio. La melancolía invade sus historias, tanto las más realistas como las más fantásticas.

1. Los hombres abandonados por las mujeres

La caza, El fin del mundo y Crónica tienen bastantes puntos en común (son las novelas más perturbadoras, junto a Kafka en la orilla y 1 Q84), Y uno de ellos es que a los protagonistas masculinos los abandona su mujer y, mientras se adaptan a su nueva vida, se dedican a cocinar, ver películas, escuchar música, pasear y, casi siempre, perder el tiempo sentados (o acostados) en el sofá de casa, uno de los muebles más importantes, tal y como se señala en El fin del mundo. El calculador no comprende cómo la gente no se fija más a la hora de elegir un sofá; casi siempre son muebles feos, como si los hubieran comprado sin otorgarles el verdadero valor que tienen para la vida… Ése es un ejemplo de la manera en que Murakami "amuebla" sus novelas, con detalles prolijos sobre las cosas más vulgares que rodean a sus personajes dentro de casa, en los bares y restaurantes o a lo largo de los viajes (ver Pérez, 2005, y Mourenza, 2009). Es como si necesitara elegir elementos vulgares para no perderse en la locura de sus tramas.

Aparentemente, tanto el narrador de La caza como el calculador de El fin del mundo y el Tooru Okada de Crónica resultan anodinos, aunque la evolución de las historias les hace ganar en intensidad psicológica. Su personalidad se vuelve más compleja y al final no les queda más remedio que tomar decisiones, aunque les cueste. Por lo que se refiere a Katka, está obsesionado por el abandono de que fue objeto por parte de su madre y su hermana cuando era niño; es un hecho que, al iniciarse la novela, aún no ha podido superar. La caza se inicia en julio de 1978, y Crónica en junio de 1984 (un año significativo para Murakami, como se ha podido comprobar con su penúltima novela publicada). Las otras dos novelas de este apartado son intemporales, más cerradas en sí mismas, como si pudieran ocurrir en cualquier momento, tanto del pasado como del futuro.

Las mujeres son fundamentales en la vida del narrador protagonista de La caza, y aportan un significado específico a su forma de ser. La

primera es “la mujer que se acostaba con todos”, su primera novia en la facultad, cuando los movimientos estudiantiles de los últimos años sesenta en todo el mundo, no sólo en Japón; la segunda es su propia mujer, de la que se separa nada más iniciarse la novela, y la tercera es la “mujer de orejas perfectas”, su compañera de aventuras, y un personaje obsesivo en Baila. El mundo ficcional de la novela se inicia cuando el protagonista tiene treinta años y recibe la noticia de que su primera novia ha muerto en un accidente de tráfico; este hecho le hace meditar sobre el rápido paso del tiempo, ya que en los últimos diez años de su vida apenas recuerda nada que sea reseñable. A aquella muchacha siempre la veía sentada en un café, con los codos hincados sobre la mesa y concentrada en la lectura de un libro de Mickey Spillane, Kenzaburo Oe o Allen Ginsberg; también recuerda que fumaba sin parar, un cigarro tras otro, aunque no solía tomarse el café, que casi siempre se le quedaba muerto de risa en la taza. De 1970 se salta rápidamente a 1978, año en que se desarrolla la trama. Su mujer le dice que lo va a dejar, y entonces se produce un gélido diálogo, como si ni siquiera quedara un rescoldo de pasión entre ellos. Su mujer habla de la dificultad de mantener su matrimonio en tales circunstancias, y que quizá se habría salvado si hubieran tenido descendencia. Él se encoge de hombres, y dice que los matrimonios con hijos también fracasan, así que eso no es más que una excusa. La tercera es la “mujer de orejas perfectas”, una chica de veintiún años que trabaja corrigiendo pruebas de imprenta, como prostituta ocasional y de modelo de publicidad. Se ha especializado en anuncios donde usa sus orejas como reclamo. Una de esas fotos cae en manos del protagonista al tener que hacer una campaña publicitaria para una empresa de ordenadores, y durante una semana su vida se centrará en la contemplación de la foto de la oreja.

En El fin del mundo se tarda más en conocer el abandono de la mujer del calculador, incluso de su gato (como ocurrirá en Crónica), pero en seguida se sabrá que el protagonista aún no la ha olvidado y que algunas de las cosas que le ocurren se derivan de su comportamiento solitario. En la página 410, se lee una significativa confesión:

“Sí, pensé, ya hacía ocho años que vivía en aquel piso. Ocho años atrás, vivía allí con mi mujer y mi gato. La primera en marcharse

fue mi esposa, luego se fue el gato. Y ahora me marcharía yo. Utilizando como cenicero una vieja taza de café que se había quedado sin plato, fumé un pitillo y volví a beber agua. ¿Por qué había permanecido ocho años en un lugar como aquél? A mí mismo me parecía extraño. No me gustaba especialmente vivir allí, el alquiler no era barato (…) N o había sido más feliz desde que me había mudado allí".

Mujeres y gatos que se van… Crónica se inicia, directamente, con el abandono del gato y, en pocos capítulos, Kumiko Wataya, la mujer del protagonista, hará lo mismo. Es una historia casi policíaca, cuyo enigma gira en torno a la desaparición de la mujer y de lo que representa en la vida de Tooru. Al final habrá que ver si Kumiko tiene o no parte del propio protagonista (una conclusión fascinante que será estudiada en el epígrafe del doble). En la página 16, Tooru y Kumiko mantienen un diálogo telefónico que muestra, con pocas palabras, cuál es el estado de su relación, de nuevo bastante fría:

"- Bueno, tómate tiempo para pensarlo -dijo mi mujer-. Oye, ¿ya ha vuelto el gato?

El gato. Al oírlo me di cuenta de que no me había acordado de él en toda la mañana.

- No, todavía no ha vuelto.

- ¿ Te importaría mirar un poco por el barrio? Ya hace más de una semana que ha desaparecido.

Solté un gruñido como toda respuesta y volví a pasarme el auricular a la mano izquierda.

- Quizá esté en el jardín de la casa abandonada que hayal fondo del callejón. El jardín donde hay aquel pájaro de piedra. Lo he visto por allí algunas veces.

- ¿En el callejón? -dije-. ¿Cuándo has ido tú al callejón? Nunca me habías dicho nada…

- Oye, lo siento, tengo que colgar. Tengo que volver al trabajo.

Acuérdate del gato, ¿eh?"

Al iniciarse la segunda parte, en la página 187, se lee algo que ya se intuía desde mucho antes, y es que aquella noche -la del día en que Tooru Okada acompañó al teniente Mamiya a la parada del autobús-, Kumiko no volvió a casa.

Kafka en la orilla es la novela de un adolescente de quince años, en continuo diálogo consigo mismo (en realidad con eljoven llamado Cuervo), y su historia evoluciona en forma de historia paralela a la de la persona que resolverá sus problemas al final de sus páginas: Nakata, el hombre que perdió la memoria cuando era niño (también sabe que debe cumplir con un destino, aunque lo desconoce durante toda la novela). Ya desde el primer párrafo, el narrador pone al lector en antecedentes sobre su fuga.

2. Las novelas nostálgicas

Dentro de las novelas de la nostalgia y los recuerdos rotos se podrían incluir Tokio blues, Baila, Al sur de la frontera y Sputnik, mi amor, a pesar de que son historias muy distintas. Tokio blues, sin ir más lejos, es un drama de relaciones sentimentales entre jóvenes veinteañero s (sus efectos se extienden en el tiempo, hasta llegar a la treintena), y las dificultades que entraña crecer cuando existen cosas en el pasado que lo complican. Ya se ha comentado que esta novela se inicia con una canción de los Beatles que evoca a Watanabe su juventud, mientras está a punto de aterrizar en el aeropuerto de Hamburgo. Desde ese principio, más o menos vulgar, se intuye la presencia de un canto melancólico producto de los seculares problemas de los seres humanos para amar y ser amados. "Incluso ahora, dieciocho años después, recuerdo aquel prado en sus pequeños detalles. Recuerdo el verde profundo y brillante de las laderas de la montaña, donde una lluvia fina y pertinaz barría el polvo acumulado durante el verano. Recuerdo las espigas de Suzuki balanceándose al compás del viento de octubre, las nubes largas y estrechas coronando las cimas azules, como congeladas, de las montañas. El cielo estaba tan alto que si alguien lo miraba fijamente le dolían los ojos". Así se expresa Watanabe en la página 10 tras escuchar Norwegian Wood, y antes de referirse al "pozo" del que le hablaba su amiga, un símbolo esencial en este autor.

Baila es también una reflexión sobre el destino del ser humano y el paso del tiempo, aunque su moraleja gira en torno al mundo del popo La esperanza del protagonista renace gracias a la luz del amanecer tras "bailar, bailar y bailar" sin pensar en nada más. El protagonista de La caza sigue soñando con el hotel del Delfin, centro neurálgico de aquella historia. Todo es como un sueño extraño, casi cinco años después. El narrador se pregunta dónde está y qué ha sido de su vida; piensa en el hotel mientras bebe whisky y también recuerda a su novia, la mujer de orejas perfectas (p. 9):

“A menudo sueño con el hotel del Delfin.

Yo estoy en ese sueño. Es decir, ‘formo parte’ de él como una especie de circunstancia continua. El sueño revela de manera manifiesta que pertenezco a la continuidad del sueño. En éste, el hotel Delfin está deformado. Es más achatado y largo. Tanto que, en lugar de un hotel, parece un larguísimo puente techado. El puente se extiende desde tiempos pretéritos hasta los confines del universo. Y yo estoy en él. Allí, en ese hotel, hay alguien más, alguien que derrama lágrimas. Las derrama por mí”.

En Al sur de la frontera la nostalgia del protagonista tiene una doble causa: el recuerdo sentimental de Shimamoto, su primer amor, pero también la percepción de los cambios que está experimentando su país, que no acaban de convencerlo. La incomunicación y la pérdida parecen tanto individuales como colectivas. Hajime es un hijo único que de niño se hizo amigo en el colegio de otra hija única, Shimamoto, que además cojeaba. Unos años después tuvieron que separarse; él fue a la universidad, se casó y logró el éxito económico con un par de bares de jazz. El continuo recuerdo de Shimamoto y el abundante dinero que ha conseguido hacen que Hajime se pregunte por lo que perdió su país a cambio de una modernización acelerada que acabó en una relevante e imparable crisis económica. Una canción de Nat King Cole, resume lo que se ha expuesto: “Pretend youre happy when youre blue/ It inst very hard to do”, y provoca sus posteriores comentarios sobre cómo adaptarse a la realidad.

Sputnik, mi amor arranca de esta forma: “A los veintidós años, en primavera, Sumire se enamoró por primera vez. Fue un amor violento como un tornado que barre en línea recta una vasta llanura. Un amor que lo derribó todo a su paso, que lo succionó todo hacia el cielo en su torbellino, que lo descuartizó todo en un arranque de locura, que lo machacó todo por completo” (p. 7). Lo peor para K -el sensible profesor que narra la novela- es que la muchacha no se enamoró precisamente de él, lo que origina una mirada distante por su parte en momentos de la trama que deberían haber sido más apasionados. En la misma página, tan sólo unos párrafos después, confiesa que la persona de quien se enamoró era diecisiete años mayor, estaba casada y además era una mujer. Ahí empezó todo, y acabó (casi) todo, algo que el narrador

muestra desde fuera, con un dolor que resulta imperceptible. En aquella época, Sumire pretendía convertirse en escritora profesional; para ella únicamente existía el hecho de escribir, pero no lo lograba, ni siquiera con su ayuda. Lo que ninguno sabía en esos instantes era que lo irracional iba a irrumpir con fuerza en sus vidas, quizá por la incapacidad del ser humano para conocer a los demás e incluso a sí mismo.

3. Un nuevo y viejo estilo

After Dark es una obra distinta. Habla de las cosas habituales de todas sus novelas (sobre todo de la incertidumbre de los jóvenes ante un futuro dificil), pero lo hace con otro estilo. La propia localización de la trama es diferente, Shibuya, uno de los centros de ocio más conocidos de la capital. Ese lugar aparece en otras novelas de Murakami, pero no con tanta relevancia, lo que convierte al libro en una especie de poema urbano. En otro lugar se ha aludido a la pequeña cámara de vídeo que, como una suerte de águila que nadie ha invitado, se inmiscuye en la vida de los personajes y narra las historias según lo que ve. Así se fija en una joven que lee en una cafetería, como tantas veces:

"Sin embargo, por algún motivo, la chica atrae nuestra atención… de un modo espontáneo. Ocupa una mesa de cuatro asientos, está leyendo un libro. Sudadera gris con capucha, pantalones vaqueros, zapatillas deportivas de color amarillo desteñidas tras múltiples lavados (…) Aún conserva el aire del instituto. Tiene el pelo negro, liso, corto. Lleva poco maquillaje, ninguna joya. Cara pequeña y delgada. Gafas con montura negra. De vez en cuando frunce el entrecejo con aire reconcentrado" (p.ll). Con un solo párrafo, se observa que la escritura es distinta, como si desde 2004 intentara cambiar la construcción de sus mundos (desde entonces ha publicado la colección de cuentos Sauce ciego, el ensayo sobre el maratón y su influencia sobre la literatura y la vida, titulado De qué hablo cuando hablo de correr, y los tres libros de 1 Q84). No obstante, Murakami sigue utilizando símbolos pop, ya que lo que pretende es contar la historia de unos jóvenes perdidos, sobre todo emocionalmente. Murakami conoce los gustos de los jóvenes, las claves que marcan su comportamiento, la rapidez con la que inician y terminan sus relaciones, y plasma todo ello en el texto. El mundo de After Darkya no puede ser el mismo que el de Tokio blues, como si de alguna forma sus personajes hubieran perdido la inocencia.

1 Q84 es la penúltima novela publicada por Murakami, y resume gran

parte de los mecanismos usados para construir sus mundos paralelos. No es "tan" moderna como la anterior After Dark en su planteamiento estilístico, pero tampoco tan fría. En ese sentido posee abundantes elementos de sus obras más ambiciosas y fantásticas, pero también la utilización de la "cámara testigo" que llega a ser agobiante en ciertas ocasiones, al repetir tantas "tomas" similares sobre lo que ven los desorientados personajes. El lector ya ha leído desde el principio que "nada es lo que parece", pero aun así se deja llevar por la avalancha de sentimientos que denotan los agentes ficcionales, llenos de contradicciones, pero necesitados de amor. Tengo y Aomame se pasan el tiempo en busca de respuestas, yeso los hace reconocibles y verosímiles. Mientras la muchacha se dedica a impartir justicia -en la piel de los maltratadores que hacen la vida imposible a sus parejas y que incluso las llevan a la demencia o el suicidio (como le ocurrió a su amiga de juventud, Tamaki Ótsukaj-, el joven intenta convertirse en un buen escritor, para comprender tal vez quién era el hombre que besaba los pechos a su madre en ese sueño morboso que se repite sin cesar y está a punto de hacerle perder el sentido de la realidad.

LAS PERSONAS Y SUS VÍNCULOS FRÁGILES

Siguiendo la clasificación de Parsons (1980: 22), los personajes de Murakami podrían clasificarse de la siguiente forma:

- Autóctonos, que son creados por el autor. Aquí entrarían la mayoría de los casos. Por su originalidad merecen destacarse al Ratón y a la mujer de orejas perfectas de La caza (y Baila), el calculador, el científico y la bibliotecaria de los dos mundos ficcionales de El fin del mundo, Toru Watanabe, Naoko, Midori y Reiko de Tokio blues, Tooru Okada, May Kasahara y las hermanas Kanoo de Crónica, Sumire, la joven que quiere convertirse en escritora y que se enamora de MyI1, la mujer madura de Sputnik, mi amor, Nakata y la señora Saeki de Kafka en la orilla, los jóvenes desorientados que pululan por el Tokio nocturno de After Dark y Aomame, Tengo y la joven Fukaeri de 1 Q84.

Inmigrantes, que provienen del exterior, es decir, del mundo real o de otros textos, como Katka, de la novela Kafka en la orilla, donde también se deben incluir a Óshima y Hoshino, una mezcla del personaje clásico de Tiresias, Johnny Walken y el Colonel Sanders, como es obvio, el teniente Mamiya y Noboru Wataya, el político de Crónica y K, el narrador de Sputnik, mi amor, que debe mucho a personajes del propio Katka. Sustitutos, que aluden a una entidad real cuyas propiedades han sido modificadas con el fin de construir los mundos posibles. Este tipo de personajes no existen en los mundos de ficción de Murakami. Son continuas las citas de escritores, músicos y todo tipo de artistas reales en sus historias, pero como forma de dotarles de la posibilidad de acceder a su mundo.

Los agentes de ficción están dibujados a través de unos vínculos frágiles que influyen en sus comportamientos, ambiciones y sueños. Los personajes de Murakami suelen permanecer en el limbo de una perpetua adolescencia. Es como si se negaran a crecer, en su papel de peterpanes a los que les asustara vivir la vida de los mayores,

algo que de alguna forma también puede verse en el mundo real. Sus personajes quieren mantener su individualidad, pero la realidad lo impide. Por ese motivo existe un enfrentamiento constante entre su conducta inconformista y el sistema económico que los rodea. Este hecho resulta trascendental en una sociedad como la japonesa, en permanente lucha contra el pasado glorioso y el orden establecido por la tradición familiar y los papeles del Estado y las instituciones políticas, económicas y sociales; en la historia de Japón, a los momentos de apertura al exterior siempre les han seguido movimientos en sentido contrario, lo que ha terminado marcando la forma de ser de generaciones enteras de japoneses. También hay que hacer notar que en las novelas de Murakami existen asociaciones continuas de ideas que atraviesan sus mundos de ficción de la literatura. No es que esos mundos posibles no terminen de ser creados, sino que los materiales utilizados por Murakami se repiten sin cesar, de tal manera que permiten la perfecta identificación de su obra en cualquier texto, aunque también se aprecian conexiones entre ellas.

El protagonista de las novelas del "ciclo del Ratón" es un publicista que no se siente excesivamente satisfecho con su trabajo, aunque tampoco se queja. Cuando en La caza recibe el extraño encargo de encontrar al empresario mafioso que se está muriendo como consecuencia de un cáncer, se pone manos a la obra sin que se muestre especialmente interesado. Es verdad que lo acompaña la mujer de orejas perfectas, de la que se siente atraído y con la que tiene relaciones sexuales, pero ni demuestra verdadero amor por ella, ni por el trabajo encomendado. Hace las cosas que tiene que hacer como si no le quedara otro remedio, quizá porque la vida es asi. A su vez (y aunque parezca contradictorio) sabe que necesita hacer algo con su vida, porque no puede seguir "vegetando" y, a pesar de que el encargo es descabellado, intuye que existe algo en él que sí puede merecer la pena. Tampoco la mujer de orejas perfectas es feliz con su vida, de ahí los trabajos que realiza, también sin entusiasmo. Se animará con la aventura que comparte con el narrador, pero al final tampoco se sentirá feliz, y saldrá de su vida. No es muy distinto el Ratón, uno de los enigmas de la novela, que "vivirá" en su propio cuerpo el enrevesado desarrollo de la trama.

Al calculador de El fin del mundo le ocurre algo parecido, aunque

los insólitos sucesos que se van desvelando poco a poco en el relato lo convierten en alguien dominado por los acontecimientos. No obstante, también es un tipo solitario que se pasa la vida pensando en la jubilación (yen poder tocar el violoncelo), viendo películas de clásicos americanos -Cayo Largo, El sueño eterno (en ambas, fascinado por Lauren Bacall), El hombre tranquilo, 2001: Una odisea en el espacio y Casablanca- y leyendo a Hemingway, Turguéniev, Sthendal, Conrad y Hardy, entre otros.

Toru Watanabe podría haber sido un triunfador -lo tenía todo para conseguirlo--, pero sus "fracasos espirituales" enturbiaron los evidentes éxitos amorosos y sobre todo la felicidad a la que estaba destinado. Es capaz de hacer buenos amigos y de que las mujeres se fijen en él, pero hay algo que influye negativamente en su forma de ser: el suicidio de uno de sus jóvenes amigos y el extraño comportamiento de Naoko, la mujer de la que se había enamorado sin darse cuenta, pero que jamás podrá olvidar al joven muerto, así como el suicidio de su propia hermana. Midori, una joven encantadora y compañera de universidad de Watanabe, se enamora de él, y al final éste terminará aceptándola, aunque después de hacer un viaje "espiritual" al interior de sí mismo y de dos mujeres, Naoko y la cuarentona Reiko, que también lleva un triste pasado a sus espaldas.

Hajime es un triunfador, pero las cosas no son tan claras. Aparentemente puede conseguir cualquier cosa, al menos si se piensa en el estilo de vida tópico y americanizado: treinteañero triunfador, con dos hijos preciosos, una mujer que lo adora y, además, un suegro que le presta dinero cuando lo necesita. De esa forma veía mucha gente a su país, ya que de una ciudad como Tokio podían decirse cosas tales como: "Acércate y mira Tokio. ¿Ves todos aquellos espacios? Terrenos vacíos aquí y allá, como bocas desdentadas. Desde arriba se ve muy bien. Andando casi ni te das cuenta. Son casas y edificios viejos que han sido derruidos. Últimamente, el precio del suelo se ha disparado y los viejos edificios son cada vez menos rentables. En un edificio viejo no se pueden pedir alquileres altos y hay pocos inquilinos. Se necesitan edificios nuevos y grandes. Al subir el precio del suelo, entre impuestos sobre bienes inmuebles e impuestos sucesorios, mantener un domicilio particular en el centro de la ciudad se hace imposible, así que todos acaban

vendiendo". Son palabras que pronuncia el suegro de Hajime en la página 163, quizá porque la economía japonesa estaba en plena actividad, la Bolsa no dejaba de subir convirtiendo a la gente en nuevos ricos y los bancos tampoco paraban de aumentar sus beneficios. Todo ello hará que el suegro de Hajime añada en la misma página: "Y si tienes solares, los bancos te los hipotecan y te prestan tanto dinero como quieras. Si tienes terrenos, no te faltará efectivo. Por eso se va levantando un edificio tras otro. ¿Y quién crees que los construye? Nosotros, por supuesto. Eso no hace falta ni decirlo". Lo que Hajime no querrá es seguir colaborando con él, llevando a cabo actuaciones no siempre lícitas, algo que provocará una intensa y fundamental conversación con su mujer.

Tooru Okada es, si cabe, un tipo más mediocre que los anteriores. Trabaja de ayudante en un despacho de abogados, un puesto que terminará dejando para dedicarse a vaguear en su casa. El aspecto más intenso de su mundo interior es el amor que siente por Kumiko, su mujer, un amor verdaderamente sincero que constituye el leitmotiv de la novela. Crónica es, sobre todo, la búsqueda de esa mujer a través de una serie de espejos que no dejan de reflejar el rostro de Tooru Okada, con mancha verdiazul y sin ella, pero también el rostro joven y viejo de un país como Japón, que de alguna forma todavía no se ha recuperado por completo de sus heridas de guerra. Lo que extraña desde el principio es el escaso "cariño" que demuestra Kumiko hacia él (lo que no había ocurrido siempre) e incluso la antipatía de Noboru Wataya, el hermano de Kumiko. Y hasta el gato se va de casa antes de que comience la novela y, paradójicamente, se llama Noboru Wataya.

En Sputnik, mi amor, K podría ser el personaje principal de El castillo, de Katka, incluso de El proceso, pero en manos de Murakami se convierte en un tipo nostálgico que jamás levantará la voz a nadie (aunque esté viendo cómo se comete una injusticia), y que tampoco será capaz de declarar su amor a la mujer que adora en secreto. K es un pelele en manos del destino y, sobre todo, de dos mujeres con mucha más personalidad que él, Sumire y Myü. Además, es un hombre que no se siente especialmente querido por nadie, incluyendo a sus alumnos. En ese sentido, también recuerda a un personaje de Kokoro, la novela de Sóseki, donde un personaje llamado K muere en extrañas circunstancias.

Murakami construye para Katka Tamura y Nakata mundos ficcionales que no concuerdan, exactamente, con otros mundos del escritor, ya que su aventura comienza mal, llena de misterios y textura implícita, pero termina bien, o al menos todo lo bien que se lo permiten sus respectivas aventuras. Hasta tal punto están aislados que el joven tiene que inventarse un amigo invisible que llamará Cuervo (en checo, "kafka" significa "cuervo"), mientras que los verdaderos amigos de Nakata serán los gatos y la gente de la carretera. Sus soledades son diferentes, pero convergerán en la biblioteca borgiana de Takamatsu.

Mari y Takahashi son los mismos jóvenes de los que hablaba Murakami cuando tenía su edad, con la diferencia de que, cuando construyó su mundo ficcional, el autor ya había alcanzado la madurez. Si, por una parte, Mari no quiere volver esa noche a dormir a casa (su hermana Eri, una modelo profesional permanentemente dormida, protagoniza una historia paralela), por otra, el joven Takahashi intenta encontrar un sentido a su vida ensayando toda la noche, mientras reflexiona sobre el significado de la carrera de derecho en un mundo que cada vez tiene menos claro lo que significan el bien y el mal (tema capital en Murakami). A estos personajes solitarios se les unirán otros seres no menos aislados del mundo en un "hotel del amor", un tema central en el desarrollo de la novela. La historia del informático violador es especialmente patética, y tiene aspectos similares a algunas de las obras más descarnadas de la literatura norteamericana reciente.

Los vínculos frágiles son evidentes en una novela como 1 Q84, donde los dos personajes principales "habitan" capítulos alternos en la novela, sin que en principio tengan nada que ver. No obstante, el lector de Murakami sabe que poco a poco se irán desvelando puntos en común, como es el hecho de que tanto Aomame como Tengo fueran compañeros de pequeños en clase, y que un día ella le cogiera la mano unos segundos. Este simple hecho bastará para convertirse en uno de los leitmotiv de la novela, ya que el recuerdo del calor de la niña sobre su propia piel será algo que Tengo no olvidará nunca (recuérdese la importancia capital del "calor" que desprende el rostro en una novela tan compleja como Crónica). Aomame piensa, igualmente, en Tengo en determinados pasajes de la trama y, a medida que pasan las páginas y los acontecimientos, la

necesidad de encontrarse con él irá en aumento, como cuando dice a Ayumi que “por mucho que le haya cambiado la cara, lo reconocería a primera vista, sin lugar a dudas” (p. 250). Por lo que respecta a su vida cotidiana y sus propios trabajos, en seguida se advierte que ninguno de los dos es especialmente feliz, o al menos no son más felices que otros personajes de Murakami; por eso Ayumi reprocha a Aomame en el diálogo mencionado que se acueste con otros hombres, como si Tengo ya no le importara.

LOS SUCESOS EXTRAÑOS

Murakami se vale, habitualmente, de citas y comentarios cinematográficos para facilitar el acceso a los lectores desde el mundo actual al ficcional. En algún momento puede pensarse que las aventuras que viven sus personajes son similares a las que hace vivir a los suyos un director como Alfred Hitchcock en la mayor parte de sus películas, sobre todo en las más complejas. De esa forma, en las páginas de las novelas de Murakami aparecen sujetos sencillos, inmersos en una vida aburrida y mediocre, a los que de pronto empiezan a ocurrir les cosas extraordinarias. Los agentes ficcionales bastante tienen, entonces, con adaptarse a las nuevas circunstancias de su vida. También se constatan semejanzas con otros directores de cine más "fantásticos" y oníricos que el británico, como David Lynch y sus películas Blue Velvet y Mulholland Drive (ver Pintor, 2006: 71 y ss. y Brown, 2003), o el humanista Wong Kar Wai, y sus películas As Tears Go By, Days of Being Wild y My Blueberry Nights.

En La caza, la trama de la novela se inicia realmente después de la descripción nostálgica de las primeras páginas, donde el narrador recuerda a su primera novia que acaba de morir en un accidente, es abandonado por su mujer y conoce a la mujer de orejas perfectas. La agencia de publicidad del protagonista hace un reportaje y usa la foto de un rebaño de carneros. Todos los animales son normales, menos uno, que tiene una estrella en el lomo. Ese carnero es el símbolo de un grupo empresarial de extrema derecha, con gran poder en la sombra sobre el mundo de la economía y la política. En seguida entrará en acción el secretario del jefe de ese grupo para pedir al protagonista que retire esa foto, y encuentre al carnero. En realidad el carnero no existe (eso todavía no se sabe) y representa al santo grial o al vellocino de oro. Es una criatura fantástica que se introduce en el interior de las personas para hacerse inmortal, lo que también las convierte a ellas en inmortales. El jefe del grupo mafioso está muy enfermo (por culpa de un tumor cerebral que está

a punto de terminar con su vida y con el que convive desde la época de la invasión de China por Japón, lo que no deja de resultar paradójico) y necesita volver a tener al carnero en su interior para curarse. Desde que el animal lo abandonó, es consciente de que tiene firmada su sentencia de muerte; con su fallecimiento se terminarán los turbios negocios del grupo, algo que tampoco debe ocurrir. El protagonista tiene dos meses para encontrar al carnero, que pronto se convertirán en uno, ya que el mafioso no puede esperar tanto tiempo. A pesar de ello, no debe preocuparse por el dinero, ya que a la empresa le sobra. En este trabajo lo acompañará la mujer de orejas perfectas.

El fin del mundo es una novela diferente, ya que una de las tramas paralelas está cerrada en sí misma, y la otra, aunque presenta un Japón actual, tiene bastantes elementos surrealistas. Los capítulos pares se desarrollan en una ciudad que se llama El fin del mundo, mientras que los impares en el despiadado país de las maravillas, que representa el Tokio de tantas novelas de Murakami. Las dos historias están narradas por un protagonista sin nombre. En el mundo "real" de la ficción un calculador que trabaja para la oficina central del Sistema (informático del país) llega a un edificio de oficinas en pleno centro de Tokio y sube a un ascensor que "ni siquiera sabía si estaba en marcha o detenido (…) Aquel ascensor era una caja metálica de un modelo especial fabricado para absorber todos los sonidos" (pp. 14 Y 15). Le recibe una "joven gorda" y guapa que viste un traje de chaqueta de color rosa y unos zapatos de tacón también de color rosa y lo conduce a través de un armario a las cloacas de la ciudad, donde le espera su abuelo, un biólogo experto en fisiología cerebral, acústica, filología y teología (e incluso en el paladar de los mamíferos), que pretende encargarle un trabajo realmente particular. A partir de las estadísticas extraídas de los cráneos de una estantería de su despacho, quiere que lleve a cabo un "lavado de cerebro" y un "shuffling".

En este punto se alude a una de las claves de la novela. El calculador ordena los valores numéricos y los introduce en el hemisferio derecho del cerebro de un cráneo. Tras codificarlos y convertirlos en valores distintos, los pasa al hemisferio izquierdo, repite la operación e imprime los datos en papel. En eso consiste un lavado de cerebro. (La novela recoge dibujos elementales que aclaran la forma de trabajar del calculador). La Factoría es la

organización de los semióticos, la competencia del Sistema, para la que trabaja el calculador (y donde también lo ha estado haciendo el viejo científico). Los semióticos transfieren al mercado parte de la información que consiguen de forma ilícita y así aumentan sus beneficios. Hasta la ciudad del fin del mundo llega un hombre, y en seguida debe dejar al guardián su sombra y sus recuerdos. La textura de esta historia es distinta (como también se ha señalado), aunque poco a poco terminará confluyendo con la otra, donde el narrador también recibe un encargo, leer sueños a través de los cráneos de los animales almacenados en una biblioteca. En seguida se sentirá atraído por la bibliotecaria, como también le ocurrirá al calculador de la otra historia con la encargada de la biblioteca a la que acudirá para conocer el origen de los cráneos, así como otros datos históricos esenciales para entender la novela. El código epistémico es una de las bases argumentales del libro.

En Tokio blues no suceden cosas extrañas, al menos aparentemente, ya que es la novela más tradicional. Sin embargo, si se profundiza en algunos comportamientos, se percibirá el dolor que acompaña al proceso de maduración de los personajes basado en el duelo y los amores imposibles. El "mundo perdido" de Watanabe se inicia con su amigo Kizuki, que se suicida sin dar mayores explicaciones, después de que los dos jóvenes hayan jugado al billar. Se supone que Kizuki está enamorado de Naoko desde que eran niños y es correspondido por ella, pero esto no evita ese final absurdo. La escena es dura, a pesar de que comience de forma bastante distendida (p. 37): "Aquella agradable tarde de mayo, después de comer, Kizuki me propuso saltarnos la clase e ir a jugar unas partidas de billar. Dado que no sentía un interés desbordante por las clases de la tarde, salimos de la escuela, bajamos tan campantes la colina en dirección al puerto, entramos en un billar y nos pusimos a jugar (…) Se mató aquella misma noche en el garaje de su casa. Conectó una manguera al tubo de escape de su N-360, selló los resquicios de las ventanillas con cinta adhesiva y puso en marcha el motor. No sé cuánto tiempo tardó en morirse (…) No había motivos aparentes, ni dejó escrita una carta. Fui la última persona que habló con él". Mientras tanto Watanabe se enamora de Naoko, pero ella nunca podrá reponerse de la soledad en que la ha dejado sumida el comportamiento de la única persona que ha podido o sabido amar. Watanabe entrará después en la universidad y

comenzará a vivir en una residencia de estudiantes dirigida por un grupo de extrema derecha. Allí conoce a más personas especiales, como su compañero de cuarto, "tropa de asalto", Nagasawa, otro compañero de la residencia, a su novia Hatsumi y a una chica encantadora, Midori, que guarda secretos que influyen de forma peligrosa en su forma de enfrentarse a los problemas. Midori será la mujer que mejor lo entienda de entre todas.

En Baila se repiten algunas situaciones de La caza, aunque la aventura del protagonista es, ahora, más mental que física. Ya no hay que encontrar a ningún carnero con una estrella en el lomo, sino conseguir que la vida tenga cierto sentido (otra vez el mismo planteamiento). En esa búsqueda del sentido, el narrador ya pone nombre a la chica de orejas perfectas, e imagina que el hotel del Delfin es un edificio enorme con vida propia. Él trabajará en otras cosas relacionadas siempre con el mundo de la prensa (escribir, por ejemplo, artículos para una revista femenina), pero lo que en definitiva conseguirá es convertir la cotidianidad de la vida (y sobre todo de la música, como ya se ha comentado) en la salvación de esa misma existencia. La chica de orejas perfectas lo llama para que vuelva a ese nuevo edificio que es el hotel, pero no es fácil el regreso porque supone volver al pasado. En la anterior novela se asegura que su empresa fue cerrada por eljefe del grupo, y que él recibió bastante dinero, pero casi todo se lo dio al amigo que tenía un bar en la ciudad de su infancia (también era amigo del Ratón). Después estuvo seis meses enfermo y se encerró aún más en sí mismo; no fue capaz de leer ni libros ni periódicos, tampoco de ver la televisión. No llegó a hablar con nadie, ni siquiera con el gato. Sonaba el teléfono, pero no lo cogía: la vida había perdido su significado. Tendrá que pasar un tiempo para recobrar la confianza.

En Crónica la acumulación de sueños extraños (algunos disparatados) es tan grande, que no resulta sencillo resumirlos. Ya se ha comentado que Tooru Okada es un sujeto de alrededor de treinta años que ha decidido dejar de trabajar en un bufete de abogados. Vive con Kumiko, su mujer (ella trabaja en una agencia de publicidad y gana dinero suficiente para los dos) y su gato. Nada más iniciarse la historia, recibe una llamada telefónica que le cambia la vida. Tooru es un hombre metódico, que sabe cocinar, planchar camisas y que quiere a su mujer y a su gato. A lo largo de

la primera parte de la novela, se queda sin el gato y sin su mujer. En algún momento, el teléfono de casa vuelve a sonar, pero ahora es Kumiko, que le pregunta por el paradero del gato. En seguida se produce una segunda llamada de la mujer misteriosa. Tooru le dice entonces que no puede hablar porque tiene que ir a buscar al gato, y empiezan las adivinanzas:

“Enmudecí. Era evidente que me conocía. Pero por mucho que rebuscara en mi memoria, no lograba recordar su voz.

- Ahora te toca a ti adivinar cosas sobre mí -dijo en tono provocativo-. Por la voz imagínate cómo soy. Cuántos años tengo, dónde estoy, cuál es mi aspecto, ese tipo de cosas.

- No lo sé -dije.

- ¡Vamos! ¡Inténtalo!

Miré el reloj. Sólo habían transcurrido un minuto y CInCO segundos.

- No lo sé -repetí.

- Entonces te lo voy a decir -dijo la mujer-. Estoy en la cama.

Acabo de ducharme y no llevo nada.

‘¡Vamos! Era de esperar’, pensé. ‘Una llamada erótica’.

- ¿Prefieres quizá que me ponga ropa interior? ¿O medias? ¿Qué es lo que más te excita?” (p. 19).

Acto seguido Tooru describe el lugar donde vive así como un enigmático callejón que va a dar a una casa abandonada con un pájaro de piedra, un pozo seco y un pasado terrible. Su mujer había ido por allí varias veces, pero él no. Cuando se acerca a ese lugar en busca del gato, se encuentra con la joven May Kasahara, de dieciséis años, uno de los personajes más atractivos de la novela. Poco a poco se irá sabiendo que el conocimiento que Tooru tiene de su mujer no es tan grande como parecía; hasta cierto punto son dos desconocidos, lo que se convierte en uno de los logros del relato. Más extraño, si cabe, es la aparición de las hermanas Kanoo,

primero Malta, y, páginas después, Creta. La cultura clásica de Murakami aflora gracias a estos personajes, así como el significado del Oráculo de Delfos, ya que Malta Kanoo es adivina. El motivo de su visita gira en torno a la desaparición del gato, aunque su significado sobre la vida de Tooru es más profundo. Malta advierte a Tooru que Noboru Wataya, el hermano de Kumiko, ha violado a su hermana Creta; Noboru las había llamado para preguntarles por el paradero del gato, y a partir de ahí se habían precipitado los acontecimientos. Sea como fuere, la aparición del cuñado de Tooru resulta capital en la novela. Poco después, la propia Creta se presenta en la casa de Tooru, y se siguen acumulando cosas extrañas en su vida "aburrida". Esta mujer le cuenta su vida, su intento de suicidio debido a que no podía aguantar el dolor fisico y su trabajo como prostituta en manos de los "yakuza". Lo más curioso es que Creta, la misteriosa mujer del teléfono y Kumiko son una tríada esencial en la vida de Tooru, sobre todo con relación a los estados mentales por los que va pasando a lo largo de la trama (junto a la historia del señor Honda y el teniente Mamiya).

En Al sur de la frontera existe menos ambición argumental, incluso de calado social, ya que la trama se circunscribe a pocos personajes, pero también se producen sucesos extraños que marcan el destino de los personajes. La soledad de la niñez del protagonista, Hajime, su cariño por la otra niña solitaria como él, Shimamoto, y sus primeras relaciones sexuales (por ejemplo, con una compañera del instituto, Izumi, o con su prima, que marcan también su devenir sobre sus años de madurez), entran dentro de lo que puede ser considerado normal. Incluso el hecho de que no deje de recordar a su primer gran amor, la niña coja que escuchaba música con él, mientras compartían los pequeños secretos de la existencia. Lo que ya no es tan normal es la manera en que Shimamoto reaparece en su vida, ni la extraña relación que empezarán a mantener a partir de ese instante.

En Sputnik, mi amor se recupera la sucesión de acontecimientos insólitos, aunque no con la abundancia de Crónica y quizá como un antecedente de Kafka en la orilla, donde volverá a producirse ese tipo de contingencias. La intensa inclinación que siente la joven Sumire por Myü no deja de resultar extravagante, pero no se trata de cuestionar el origen argumental de la novela, ya que también

puede ser entendida como legítima en una mujer apasionada y de ánimo tan cambiante. La joven que quiere ser escritora siente un deseo profundo por esa mujer que le dobla la edad (y le ofrece trabajo como secretaria), y algunas de las cosas que hace desde ese momento adquieren sentido. Los aspectos sobre las modalidades narrativas, funciones de autentificación y saturación y aplicación del mito moderno, tienen cabida en el texto (incluso por encima de otros). Un punto de inflexión en el mundo ficcional de K se produce con el viaje que emprenden Myü y Sumire por Europa. K sigue con su rutina, las clases, los exámenes y las aventuras esporádicas con las madres de algunos alumnos, pero en seguida entenderá que nada volverá a ser igual, al menos mientras esté enamorado de Sumire. En principio, el viaje de las mujeres es de placer o, como mucho, de negocios, algo que viene a confesar Sumire a K en una carta que le envía a principios de agosto. Le dice que llegaron a Milán en avión, visitaron la ciudad y alquilaron un Alfa Romeo con el que se dirigieron al sur; atravesaron la Toscana y llegaron a Roma. En una segunda carta, le informa que pasaron por Francia y que tal vez vayan a una isla del Egeo. En ese punto es donde comienza el país de las maravillas; en una isla paradisíaca, Sumire escribe dos textos en el ordenador (en uno refiere el secreto de Myü, ya desvelado), y acto seguido desaparece. K tiene que viajar a Grecia y el lector se sumerge en la parte más fantástica del mundo ficcional creado por Murakami. Gracias a ello, cambia la intensidad de la trama.

Kafka en la orilla es comparable a Crónica, tanto en complejidad como en ambición. Los capítulos impares de la novela están narrados en primera persona por Katka Tamura y los pares por una tercera persona que intenta entender (y explicar) el comportamiento de Nakata. La huida de casa del joven Katka recuerda la clásica obra de Salinger y, en ese sentido, no resulta original. Otra cosa es que la actitud del muchacho tenga que ver con el vaticinio de su padre sobre Edipo. Aun así, las casualidades del viaje de Katka al sur de Japón, hasta la ciudad de Takamatsu, están perfectamente meditadas. Se producen multitud de sucesos extraños, pero la coherencia interna del texto los hace creíbles. La historia paralela de Nakata es, incluso, más fantástica; por eso, el autor construye el texto con la mayor cantidad posible de documentos "fidedignos", típicos de la convención de la mímesis tradicional.

After Dark es una novela insólita en la construcción de mundos ficcionales de Murakami y no puede decirse que en ella ocurran demasiados sucesos extraños. No obstante, el personaje de Eri, la modelo que siempre está dormida, es sorprendente. El propio narrador cámara admite que su sueño no es normal; su manera de dormir resulta pura, incluso perfecta. "Ni un solo músculo de su rostro, ni una sola pestaña se mueven. Su esbelto cuello blanco preserva el profundo silencio de un objeto de artesanía, y su pequeña barbilla, convertida en un relieve orográfico de hermosas formas, traza un ángulo noble y perfecto. Por muy profundamente que duerma, nadie puede adentrarse tanto en los territorios del sueño" (p. 36). Una aportación importante del mundo ficcional que crea este texto es, precisamente, la manera en que está construido. Es la primera vez, hasta el momento, en que la forma del texto es tan importante como el fondo, como si los personajes adquirieran su auténtico sentido por la distancia con que son observados por el narrador.

Por lo que se refiere a 1 Q84, los sucesos extraños tardan bastantes páginas en aparecer en la trama. El lector se enfrenta a la cotidianidad de las vidas de Aomame y Tengo, por mucho que ella sea una asesina y él un "negro" que trabaja para una editorial. Por supuesto que la gente no va matando personas por distintos hoteles de la ciudad, pero la historia justifica desde el inicio que, de alguna forma, esos hombres no merecen seguir vivos. La falta de criterio moral en el comportamiento de Aomame se convierte en uno de los atractivos de los capítulos impares por donde transcurre la trayectoria de este personaje. Tampoco es usual reescribir la novela de otra persona (aunque sea una joven poco experta como Fukaeri), pero Tengo quiere ser escritor y no le queda otro remedio que aceptar la proposición del editor Komatsu. Lo que resulta extraño es que en algunos momentos ambos personajes empiecen a ver dos lunas en el cielo, una normal (más o menos amarilla), y la otra más pequeña (de color verde). Página a página se vislumbra que los personajes entran y salen de la realidad del año 1984 para entrar en el mundo de 1 Q84, y viceversa.

LOS ESTADOS MENTALES

Cada vez más estudios relacionan las emociones y los sentimientos con el funcionamiento del cerebro (ver Damasio, 2005 y 2006). La complejidad de las novelas de Murakami surge de la utilización completa del sistema de emociones de sus personajes. En La caza no se trata sólo de encontrar al carnero, sino también al Ratón, el amigo del protagonista, que es quien le envió la foto del animal, así como una serie de cartas. El Ratón simboliza la juventud perdida; por ello el narrador tiene que viajar al lugar donde nació antes de partir hacia el norte, a la isla de Hokkaidó, donde se supone que fue sacada la fotografia de los carneros. En su emotivo viaje al pasado se reencontrará con el dueño de un bar, amigo suyo y del Ratón, y con una novia de este. Murakami usa, durante esos episodios, los sistemas de motivación, tanto los impulsos y las emociones como los factores cognitivos. El narrador va dejando de lado su forma de ser un tanto "acrática" (con una voluntad débil), asumiendo otra más impulsiva. La adquisición de conocimientos, como se verá a lo largo de este capítulo, es básica. En lo que el narrador no cambia es en su relación con la mujer de orejas perfectas, a la que recordará casi enfermizamente en Baila, pero a la que no presta la debida atención en esta obra.

Las orejas de la protagonista de una novela de Murakami vuelven a ser mencionadas en el caso de la Aomame de 1 Q84. Si la descripción inicial de esta mujer recuerda las mejores páginas de After Dark ("Aomame caminaba con paso firme y decidido, con la barbilla erguida, la vista fija al frente y la espalda recta, mientras sentía en la piel las miradas de la gente […] El pelo, que le llegaba hasta los hombros, bien cortado y arreglado. No llevaba ningún complemento ni nada que se le asemejara. Medía un metro y sesenta y ocho centímetros de estatura y tenía todos los músculos cuidadosamente forjados, sin un gramo de grasa de más, aunque el abrigo lo ocultaba", p. 23), lo cierto es que, observando con tranquilidad su rostro, podía constatarse que las orejas no eran

simétricas; la izquierda era más grande, y un tanto deforme. Ese aspecto de su fisico no dejaría de ser más que una anécdota, si el narrador cámara no señalara páginas más adelante que a los pechos de Aomame les sucedía algo parecido, y esto sí que afectaba a su autoestima. Ella aparenta ser una mujer segura de sí misma, pero es tan frágil como la mayor parte de las heroínas de Murakami, quizá por ello todo su interés en la vida es cambiar, integrarse en el paisaje, llamar la atención lo menos posible, ser recordada con dificultad. Siempre se había ido protegiendo así. En cuanto a Tengo, ya se ha mencionado su problema psicológico, una falta de amor tanto por parte de la madre que no conoció como de la primera mujer que le cogió de la mano y le ofreció el calor de su cuerpo. Lo más extraño que le ocurre, en principio, es tener que reescribir La crisálida de aire, una novela que le irá atrapando lentamente, hasta situar en el plato del tocadiscos la Sinfonietta de Janáéek, ya en el segundo libro. A él también le gusta esa música, y le ha acompañado desde joven, cuando la interpretó como percusionista sustituto en su etapa de bachillerato.

El fin del mundo es una de las obras donde la participación de los actos mentales resulta esencial. La mitad de la trama transcurre en el interior de la conciencia del protagonista y lo hace en perfecta relación con el mundo real de los personajes. En el caso del calculador, lo que le ocurre es una consecuencia de los experimentos científicos. ¿Los unicornios únicamente existen en su mente, por ejemplo? No se produce sólo la disyuntiva entre realidad y ficción, sino entre lo mimético y lo antimimético. El guardián de la ciudad marca los ojos de los visitantes para leer cráneos en la biblioteca. "Me alzó con un dedo el párpado del ojo derecho, lo abrió y me pinchó el globo ocular con la punta del cuchillo. Sin embargo, tal como me había anunciado, no me dolió; tampoco sentí, extrañamente, ningún temor. El cuchillo mordió mi globo ocular de forma dulce y callada, como si su punta fuera de gelatina. Acto seguido, repitió la misma operación con el ojo izquierdo" (p. 51). Ya antes, el guardián le había ordenado que una vez que viviera en la ciudad debía acercarse al edificio de la biblioteca, hablar con la encargada, coger los viejos sueños y leerlos. Debía estar allí a media tarde y quedarse hasta las once; la cena se la prepararía la bibliotecaria, y sería conocido como el "lector de sueños". Al terminar su trabajo, la herida que le había hecho cicatrizaría por sí misma, porque tan sólo representaba la marca del lector. La única restricción era que con esos

ojos no podía mirar el sol.

Durante la siguiente conversación con la bibliotecaria, se ofrecen algunas claves sobre el sentido "mental" de lo que ocurre. El lector dice en la página 54: "Me pregunto si hace tiempo no habremos vivido todos en un lugar completamente distinto, si no habremos llevado todos una vida completamente diferente. Y si, por una razón u otra, estas vivencias no se han borrado de nuestra memoria y vivimos ignorándolas". Al día siguiente, la bibliotecaria le acerca el cráneo de un animal, y le dice que lo observe; cuando el cráneo despida luz y calor, él tendrá que descifrar esa luz con las yemas de los dedos; sólo así podrá leer los viejos sueños. Lo más sorprendente es que el lector está convencido de que ha visto el cráneo en algún sitio; tanto los huesos como la cavidad de la frente, le provocan una peculiar "sacudida en su corazón", como le ocurrió al ver el rostro de la chica; pero no conseguía saber si era culpa de la memoria o una ilusión originada por la transformación del tiempo y el espacio. Poco después se aloja en una residencia donde viven viejos oficiales del ejército (un coronel, dos comandantes, dos tenientes y un sargento), un lugar que recuerda los hospitales y cabañas de otras novelas de Murakami, como la residencia Ami, el lugar secreto de Tokio blues donde se "esconden" N aoko y Reiko, o el hospital junto al mar del padre de Tengo en 1 Q84.

Estas ideas pueden enlazarse con Tokio blues, donde los aspectos mentales también son importantes. Su historia es una continua sucesión de problemas interiores de los personajes. En la novela no pasan grandes cosas (salvo las referencias a los conflictos estudiantiles y el poder de los conservadores en el sistema educativo) y casi todo queda circunscrito a los mundos mentales de los agentes ficcionales. Desde ese punto de vista es una novela de personajes, más que de acontecimientos. Watanabe es el protagonista, pero quizá resulte el menos interesante (lo que no tiene que ver con su carácter acrático e insustancial); es como si Murakami lo hubiera utilizado como un narrador testigo que no tiene por qué involucrarse en la vida de los demás. Quizá por ello, Naoko y Reiko adquieren tanta fuerza, a pesar del desequilibrio mental que las atenaza. A N aoko la definen perfectamente las palabras que dirige a Watanabe al poco de conocerlo, y que asocian esta novela a Crónica. El propio Watanabe las transmite de la

siguiente forma: “¡Ah, sí! Me hablaba de un pozo. No sé si existía en realidad o si era alguna imagen o símbolo que sólo existía para ella. Como tantas otras cosas que, en aquellos días inciertos, entretejía su mente. Sin embargo, después de que Naoko me hablara del pozo, he sido incapaz de imaginarme aquel prado sin su existencia (…) Es un gran agujero negro de un metro de diámetro que se abre en el suelo, oculto hábilmente entre la hierba (…) Es muy profundo. No puedo imaginarme cuánto. Y está tan oscuro como si en una marmita alguien hubiera cocido todas las negruras del mundo” (p. 13). Ahí está el mundo interior, profundo y oscuro, de la joven Naoko. Y algo similar sucede con Reiko -la doctora Ishida-, cuando en la página 162 reconoce a Watanabe que, tras dejar de mover el dedo meñique, mientras esperaba participar en un concurso de piano, se “rompió” por dentro. Al tener que renunciar a su sueño de convertirse en concertista de piano, se hundió en el caos más absoluto (como el agujero negro de Naoko). Después de ingresar en un hospital psiquiátrico, recuperó la movilidad de ese dedo, regresó al conservatorio y acabó los estudios de música, pero había perdido una parte de su energía. Los médicos le dijeron que tenía los nervios a flor de piel para convertirse en concertista, y terminó dando clases particulares a alumnos en su casa.

Por otra parte, Midori también es un personaje complejo; sus conflictos emocionales tienen más que ver con sus padres, sobre todo a causa del dolor que le provoca la enfermedad del padre (cuando Watanabe la conoce hace tiempo que su madre ha muerto). Midori no quiere admitir que su padre se muere en un hospital, y le dice que se ha marchado a Uruguay. Pronto se sabrá que no es cierto, así como que la actitud tomada por Watanabe es imprescindible para que la joven se cure de sus heridas; no obstante, su relación es intermitente, como si ella no confiara en alguien como él. También son interesantes Nagasawa, compañero de residencia de Watanabe, con quien se corre las juergas alcohólicas y sexuales de la novela, y Hatsumi, la novia de su amigo, que le quiere a pesar de sus infidelidades. Aparentemente, son personajes secundarios, que sirven para relajar una trama con mucha tensión, pero no es completamente verdad. Durante una cena entre los tres para celebrar que Nagasawa ha aprobado las oposiciones a diplomático, este confiesa a su novia que Watanabe es tan mujeriego como él y también se siente incapaz de amar a nadie.

Más adelante, Hatsumi asegura a Watanabe que no se considera inteligente, sino más bien tonta y chapada a la antigua; le bastaría con casarse, tener hijos y que el hombre que amara la tomara entre sus brazos cada noche. Hatsumi, como otros conocidos de Watanabe, decidirá acabar con su vida. Dos años después se casará con otro hombre (tras una relación sin importancia, de la que no se informa en la novela), y se abrirá las venas con una cuchilla de afeitar.

[Qué distinta es Crónica con relación a Tokio blues! [Qué distintos son sus personajes, y sus acontecimientos! El protagonista sueña con Creta, que le seduce en un sueño; más adelante se sabrá que tuvieron relaciones íntimas en ese mismo sueño. A lo largo de la novela se asegura que en la casa de Tooru y Kumiko existen corrientes subterráneas. Esa "magia" influye en la vulnerabilidad de los personajes, y eso los hace creíbles. Tan creíbles como el relato de la participación de Japón en Manchuria y la guerra con los rusos, el verdadero trasfondo histórico de la novela. Es como si Murakami estuviera convencido de que el hombre se encuentra solo frente al destino, y sólo puede luchar si desea vencerlo. El problema es que es de carne y hueso, fruto de su educación, del medio ambiente fisico y mental donde ha crecido, de las personas con las que se va cruzando en su camino. Tooru es inocente, no ha hecho daño a nadie; le gusta estar en casa, hacerse espaguetis, escuchar música clásica (por ejemplo, Rossini), sacar a pasear a su querido gato, llevar la ropa a la tintorería y recogerla cuando ya está limpia. En fin, pretende ser feliz con las pequeñas cosas de cada día, pero poco a poco comprende que eso es imposible. Su mente no está preparada para recibir llamadas eróticas, ni para que le visiten unas prostitutas de la "mente", ni siquiera para dar importancia al señor Honda. Escucha prudentemente al teniente Mamiya, y se interesa por sus aventuras guerreras, pero lo hace sin pensar que todo esto pueda afectarle; cuando lo comprende, ya es tarde. ¿Qué culpa tiene él de que existan jovencitas como May Kasahara, que se meten en su vida, y en su mente, y ya no le dejan en paz? En todo caso, Tooru sí tiene la culpa de algo, la de envidiar a su cuñado Noboru Wataya. No pretende usurpar su personalidad, porque aunque no suele manifestar sus ideas políticas y económicas es evidente que piensa de forma distinta, y además le repugna su comportamiento. ¿Cómo es posible que se masturbe mirando la ropa de la hermana muerta?

Sin embargo, existe algo que desea de Wataya, su enorme fuerza, sus ganas de luchar para lograr las cosas en las que cree, a pesar de que estén equivocadas.

Las obsesiones de Hajime en Al sur de la frontera por entender lo que ocurre con su vida, son esenciales en el desarrollo de la trama. Lo tiene todo para ser feliz, pero no lo consigue. En su mente se mezclan los recuerdos de unos sentimientos fuertes que existieron cuando era niño y quedaron adormecidos, y la obsesión sexual por no haber amado a la mujer adecuada. Él quiere a Yukiko, su mujer, pero no deja de recordar a la "primera" mujer. En medio de la vulgaridad de su vida, asegura en la página 105: "Cuando dejé el bar poco antes del amanecer, una lluvia fina caía sobre la avenida Aoyama. Estaba exhausto. La lluvia empapaba muda los bloques de rascacielos que se erguían silenciosos como lápidas. Dejé el coche aparcado delante del bar y volví a casa andando. A medio camino, me senté en una valla y contemplé un gran cuervo que graznaba posado en un semáforo. A las cuatro de la mañana, la ciudad se veía miserable y sucia. La sombra de la putrefacción y la decadencia lo cubría todo. Y yo era una parte integrante de ella". Ese desamor se observa igualmente en Sputnik, mi amor. En esa novela Sumire es el personaje sobre el que gira la trama, mientras que K es el narrador que pretende mantenerse al margen de la historia; la moraleja del final se produce sin que K intervenga. Sumire tiene un ánimo cambiante, y su carácter revolucionario y bohemio se transforma en poco tiempo por culpa del amor que siente por Myü; la empresaria es el personaje que origina sus cambios de ánimo y motivación. En las primeras páginas, K dice de ella que es una romántica incurable, intransigente, CÍnica y a la vez ingenua. Fuma demasiado, es despistada (cuando coge el tren siempre pierde el billete), y, si se le ocurre alguna buena idea, se olvida de lo que tiene que hacer. Además adora a Kerouac, y el hecho de que éste perteneciera a la generación beatnik propicia una anécdota importante en la historia cuando conoce a Myü, que se hace un lío con el satélite sputnik.

En Kafka en la orilla los elementos relativos a impulsos, emociones y factores cognitivos también marcan el destino de los personajes. Desde el primer momento, el destino sale al camino del joven, como es el hecho de conocer en el autobús a Sakura, una muchacha que se convertirá en la hermana que no recuerda, y con la que

terminará teniendo una breve relación sexual. Su llegada a la biblioteca Kómura, y el conocimiento del encantador y culto travestido Óshima, y de su jefa, la señora Saeki, añaden personajes y situaciones emocionales básicos en la transformación del joven a lo largo de la novela. El hecho de que en un momento determinado despierte en el jardín de un templo sintoísta con la ropa llena de sangre, y no recuerde nada de lo sucedido, puede considerarse como un hecho extraño y clave en la historia, pero, además de algo externo, es un acontecimiento que vive en su interior, y necesita sacar fuera. Casi todo lo que le ocurre a partir de aquí es un intento por explicar si realmente asesinó a su padre a través de uno de esos pasadizos oníricos que se estudiarán en el siguiente epígrafe.

El desarrollo de la trama novelesca de Nakata es similar; después de que aparezcan los informes médicos y del ejército norteamericano, intentando explicar su enfermedad, podrá leerse la carta que envía la profesora del niño (que explica su raro comportamiento ante la ausencia del marido y denota una acentuada represión sexual). Murakami no explica la influencia exacta de esa otra perturbación mental de la profesora sobre lo que le ocurrió al niño, pero los indicios hacen suponer que están íntimamente relacionadas.

Como contraste, el comportamiento de los jóvenes Mari y Takahashi en After Dark no es extraño, y, si ella no quiere volver a dormir a casa en toda la noche, es porque la influencia de su hermana sobre su comprensión de la vida resulta excesiva. Eri no despierta en toda la novela, mientras que Mari no quiere dormir, lo que origina un contraste que oscila entre la realidad y la ficción. Las dos hermanas son, en el fondo, las dos caras de la misma moneda. Ése es el motivo que llevará a Mari a confesar al joven músico que quiere irse a estudiar al extranjero, en concreto a China.

LA INTERACCIÓN (1): LAS MOTIVACIONES y LOS CONFLICTOS

Las motivaciones y los conflictos son dos aspectos básicos en las relaciones humanas que se entablan en todas las novelas de Murakami. En La caza, la aventura del protagonista y de su amiga se inicia, realmente, cuando llegan a la ciudad de Sapporo en la isla de Hokkaidó y ella tiene la intuición de alojarse en un modesto hotel, donde conocerán al profesor Ovino (el mismo hotel de Baila). El profesor fue poseído por el carnero, y abandonado años más tarde. El siguiente paso será buscar la cabaña de la que hablaba el Ratón en sus cartas, y el paisaje de las fotografias, en un lugar todavía más al norte. Durante el viaje en tren, el narrador lee un libro que cuenta la historia de la ciudad de Junitaki, donde se supone que hubo una época en que se criaron carneros. La cabaña pertenece a la familia del Ratón, pero la construyó el profesor Ovino años antes. Tras diversos avatares llegan a la cabaña y estalla el conflicto interior del narrador. La mujer le deja sin previo aviso y se producen dos apariciones extrañas, la del hombre carnero y la de su otro "yo" a través de un espejo. El narrador cree que el hombre carnero es su amigo Ratón, aunque pronto desiste de tal idea, ya que esa "especie" de fantasma es más bajo que su amigo. Pasan los días, no deja de nevar y su mente imagina cosas extrañas, disparatadas, creadas por generación espontánea. Los sueños serán el punto de partida de la aparición del Ratón en la cabaña perdida entre la nieve, y no se tardará en conocer que se suicidó una semana antes de que llegaran hasta allí, colgándose de una viga de la cocina, con el carnero dentro de él. No tuvo más remedio que suicidarse para que el animal muriera definitivamente, y dejara de entrar en las personas para poseerlas.

En El fin del mundo, y tras acomodarse en la ciudad amurallada, el lector de sueños se re encuentra con su sombra y empieza a hablar con ella. Y ésta le dice que lo siguiente que va a perder es su

corazón, y así se integrará definitivamente en la ciudad. La bibliotecaria le confiesa que ella tampoco tiene corazón, que nadie lo tiene en la ciudad. Precisamente por eso, su sombra le pide que dibuje con detalle un mapa de la ciudad, de la muralla, de sus puertas, del extrarradio. Luego el lector de sueños penetra en el bosque, otro lugar "mágico" en los mundos ficcionales de Murakami, y asegura lo siguiente: "Las gigantescas ramas de los árboles se extendían sobre mi cabeza tiñendo el bosque de unos tonos sombríos que recordaban el fondo del mar. Al pie de los árboles, asomaban setas de diversos tamaños y colores que parecían fruto de una siniestra enfermedad cutánea" (p. 170). También se acercará a la central eléctrica que suministra luz a la ciudad y conocerá al encargado de un lugar que es como el "cerebro", el centro neurálgico de la conciencia. Poco después, pretende escapar llevándose a su sombra, que está a punto de morir, y en ese instante confluyen las dos historias paralelas. El lector de sueños huye para recuperar su sombra y no perder el corazón (cuenta con el apoyo de la bibliotecaria), y el calculador de la historia "real" de la novela podrá salvarse de la trama criminal en la que se encuentra envuelto. El calculador también se ha enamorado de la bibliotecaria de su mundo, que le ayuda a entender el lavado de cerebros.

En Tokio blues los conflictos vienen motivados por los estados mentales de los agentes. No existe una verdadera interacción entre los personajes, sino que, simplemente, se acumulan experiencias, que Watanabe se limita a narrar desde fuera, casi sin implicarse. La relación entre las motivaciones y los conflictos hace posible el siguiente resumen de los elementos esenciales de la novela:

Entre 1968 Y 1970 Watanabe vive en una residencia de estudiantes de Tokio, ya que estudia Filología en la universidad.

Se habla del suicidio de Kizuki, el único amigo de Watanabe, que le presentará a Naoko, su novia desde la infancia. Tras la muerte de Kizuki, los dos pasean de vez en cuando por la ciudad, y pasan su primera, y única, noche juntos. Naoko jamás tuvo relaciones sexuales con Kizuki, pero sí lo hará con Watanabe, aunque nunca más se volverán a repetir. Después de ello, Naoko se esfuma durante meses, y sólo reaparece para ingresar en un hospital de las montañas de Kioto.

Watanabe conoce a Midori en la clase de Teatro II, más específicamente durante una lección sobre Electra de Eurípides, e inician una relación amistosa durante el incendio que contemplan, juntos, desde la terraza de la casa de ella.

Descripción de Shinjuku, lugar de ocio donde suele llevarle Nagasawa. Se acuesta con una desconocida.

En el capítulo 5 comienza una nueva novela. Naoko ingresa en la residencia Ami. Watanabe pide dos días libres, y va a verla. En la residencia conoce a Reiko, uno de los personajes esenciales.

Historia de Reiko, mientras Naoko empeora, y el mundo de Watanabe comienza a derrumbarse.

Historias paralelas con Midori, Nagasawa y Hatsumi. La identidad de Watanabe se diluye a favor del resto de personajes.

Naoko se suicida. Reiko se lo cuenta a Watanabe antes de hacer el amor con él en una escena crucial.

El final resume el tono de la novela, con un homenaje al último cuento de Dublineses, de Joyce (p. 383):

"- Quiero hablar contigo -le dije-. Tengo muchas cosas que contarte. Eres lo único que deseo en este mundo. Necesito verte. Quiero empezar una vida a tu lado.

Al otro lado de la línea, Midori enmudeció durante largo tiempo.

Aquel silencio recordaba todas las lluvias del mundo cayendo sobre la faz de la Tierra. Yo, mientras tanto, permanecí con los ojos cerrados y la frente apoyada en el cristal. Por fin, Midori habló.

- ¿Dónde estás? -susurró.

¿Dónde estaba? Todavía con el auricular en la mano, levanté la cabeza y miré alrededor de la cabina. ¿Dónde estaba? No logré averiguarlo. No tenía la más remota idea de dónde me hallaba. ¿Qué sitio era aquél? Mis pupilas reflejaban las siluetas de la multitud dirigiéndose a ninguna parte. Y yo me encontraba en medio de ninguna parte llamando a Midori".

Crónica es un ejemplo de cómo convertir a un personaje tan racional en alguien impulsivo. Tooru aprende a medida que le ocurren cosas; siempre intenta adaptarse a las circunstancias, hasta que entiende que debe implicarse si quiere recuperar a Kumiko, así como su autoestima. El punto de inflexión es la aparición del teniente Mamiya, que coincide con la desaparición de su mujer. Al final de la primera parte de la novela todo son enigmas (aspecto que será analizado dentro del código epistémico). Cuando vuelve a casa se sienta en el sofá y abre el paquete que el señor Honda le había dejado como recuerdo. Dentro hay una caja de cartón de Cutty Sark (una bebida que reaparece en varias ocasiones a lo largo de la historia). Sin embargo, aquello apenas pesaba, y no podía contener whisky, se dijo Tooru; entonces, abrió la caja y comprobó que no había nada dentro. El enigmático señor Honda le había regalado una caja vacía, tal vez como su propia existencia. Ese vacío también puede comprobarse en la siguiente novela, ya que en Al sur de la frontera no hay verdaderas motivaciones ni conflictos; en todo caso lo que se observa es el intento del escritor de construir un mundo ficcional metafórico. Esta novela es la historia de unas personas, por supuesto, pero sobre todo es la historia de la transformación que está sufriendo su país. Cuando Shimamoto reaparece en la vida de Hajime ya no cojea; se ha operado y se ve a sí misma más guapa, lo que le hace sentirse feliz.

Como contraste, en Sputnik, mi amor, la confusión de nombres entre el satélite artificial soviético, lanzado al espacio en los años cincuenta, y la generación beatnik es una síntesis de lo que Murakami quiere mostrar al crear el mundo ficcional de la novela, con una serie de personas ficcionales que dan vueltas sin parar a lo único que puede hacerlos felices. A partir de entonces, Sumire empezará a llamar a Myü "Sputnik, mi amor". Le gustaba la resonancia de esa palabra; le traía a la memoria la perra Laika, con el satélite rompiendo la oscuridad (la soledad) del espacio, y las pupilas del animal mirando al cosmos; esa idea resume una de las líneas básicas de la obra. Sumire necesita "salvarse" con la ayuda de Myü, pero al final tampoco lo logra, como le ocurre al extraño niño. ¿Por qué roba cosas que no necesita, sólo para llamar la atención de unos padres que están separados? Se entiende que las motivaciones de los personajes son humanas, incluso realistas, y poseen un sentido especial dentro de los mundos de ficción de su literatura. No es un problema de deseo sexual, o afectivo, sino de encontrar un

pequeño lugar en el mundo, aunque sea del mundo de los sueños en una isla perdida.

La biblioteca de Kafka en la orilla es el lugar ideal para que se desarrollen los "conflictos" internos y externos que viven los personajes, incluidos los de la trama paralela protagonizada por Nakata, y pronto por Hoshino, un encantador sanchopanza que recita refranes y se transforma a lo largo de las páginas. El encargado de la biblioteca coge cariño a Katka, y, tras el incidente "onírico" en el bosque del templo sintoísta, le propone vivir en una habitación de la biblioteca, que perteneció al hijo de los dueños y fue novio de la señora Saeki antes de morir en Tokio en medio de las revueltas estudiantiles. Durante el tiempo que Óshima necesita para arreglar las cosas, invita al muchacho a su cabaña de las montañas de Kóchi, a la que a veces también acude su hermano. La conexión de este lugar con otras cabañas de los mundos ficcionales de Murakami es patente. Allí Katka lee (en concreto, el juicio del nazi AdolfEichmann), come y pasea por el bosque. En paralelo, se inicia la aventura del sesentón Nakata, en forma de conversaciones con los gatos; Nakata está buscando a Goma, una gatita que se ha perdido. Desde que dejó de trabajar en una empresa de muebles, ese es su único trabajo. Se mantiene gracias a un subsidio que recibe por su minusvalía, y que, metafóricamente, se representa con la pérdida de parte de su sombra. Este hecho se puede relacionar, como "asociación de ideas", con la pérdida de las sombras que se pruducen de Elfin del mundo. Un día se encuentra a un perro amenazador que le ordena que lo siga, y el animal lo lleva frente a un sujeto alto y delgado con un sombrero de copa. Es Johnny Walken, el hombre de la marca de whisky, que se lleva a los gatos en un saco. Johnny Walken abre el frigorífico y enseña a Nakata las cabezas de los gatos que acaba de matar para comerse su corazón. Y, poco después, pide al viejo que lo mate, ya que está cansado de matar gatos (es otra especie de predestinación). Tras matar a unos gatos en presencia de Nakata, va a hacer lo propio con Mimí (una gata que ya conocia Nakata), pero este se lo impide; coge un cuchillo de cocina y se lo clava a Walken con todo el dolor de su corazón. Es el primer momento en que los mundos de Katka y Nakata se juntan, ya que el asesinato de Nakata coincide con el sueño ensangrentado del joven.

La novela 1 Q84 posee elementos de Kafka en la orilla, con unos personajes principales que se dejan llevar por las circunstancias; hacen las cosas porque alguien les dice que tienen que hacerlas, como si esperaran mejores tiempos. Aomame asesina a algunos canallas porque se lo encarga la vieja señora y de esa forma imparte justicia ante Dios y los hombres (debe recordarse que su educación es cristiana); pero también se acuesta con los tipos que la atraen para satisfacer los mínimos deseos sexuales en espera de que ocurra algo que es imposible, volver a encontrarse en la inmensa ciudad de Tokio con ese niño al que cogió la mano cuando estaban en el colegio. A Tengo le sucede algo parecido; enseña matemáticas (su pasión en el colegio, precisamente) y pone todo su esfuerzo por convertirse en un buen escritor; pero hasta que alguien confie en su obra, tiene que hacer de "negro". Siempre que termina una novela, se la lleva a Komatsu; éste la lee y le da su opinión, luego Tengo la corrige siguiendo sus consejos. Y la autora de La crisálida de aire también es consciente de que debe esperar acontecimientos; mientras tanto irrumpirá en la vida de Tengo y se enamorará de él, porque todo está escrito en alguna parte o porque la Little People lo ha decidido así.

La descripción del primer asesinato de Aomame resume las motivaciones de los agentes ficcionales. La joven ha sido informada de que se va a enfrentar a un triunfador, otro fruto más del desarrollo económico de Japón en las últimas décadas. Ese sujeto trabaja para una empresa petrolífera como especialista en inversiones en maquinaria y equipos en Oriente Medio. Tiene una excelente educación, ingresos altos y conduce un Jaguar; habla inglés y francés, y demuestra una gran confianza en sí mismo. Tras golpear a su esposa con un palo de golf, y romperle varias costillas, no sintió ningún remordimiento. Cree que el mundo gira a su alrededor, y piensa que, si él no existiera, el mundo sufriría una pérdida irreparable.

En After Dark hay más sueños de jóvenes que aún no han aprendido a vivir. Sin embargo, otras mujeres (algo menos jóvenes, pero también necesitadas de cariño) se dan cuenta de que no hay demasiado que vivir en la vida que les construye Murakami en su novela, salvo quizá un rato de conversación agradable con personas que sienten las mismas pequeñas cosas que ellas. Son las

trabajadoras dellove hotel, unos personajes patéticos que se buscan la vida como pueden. Son personas vulgares que hacen su trabajo con dignidad, y que lo único que quieren es ser felices y que alguien las quiera. En la página 195, Mari, la protagonista, dialoga con Kórogi, una de las chicas del hotel Alphaville, que le dice que está huyendo de ciertas personas que la atemorizan. Como camarera en un ryokan (hostal tradicional japonés) ganaría más dinero, sobre todo con las propinas, pero se encontraría con todo el mundo, y es lo último que debería sucederle. En un love-ho a los clientes ni siquiera se los ve; todo está a oscuras, como si hubiera que esconderse para hacer su trabajo.

"- ¿Hace mucho que huyes? - Sí, pronto hará tres años.

-¿Siempre has trabajado en lo mismo?

- Sí. Por aquí y por allá.

- y supongo que huyes porque tienes miedo, ¿no?

- Pues claro, mujer. Pánico. Pero no voy a contarte nada más. Es

que intento no hablar de ello, ¿sabes?"

Esto lo ha dicho por decir, porque la prostituta tiene ganas de hablar con Mari. En realidad, necesita contarle su vida a alguien, para que "ese" alguien la recuerde cuando también la dejen a ella medio muerta sobre la cama, ensangrentada, desnuda, como le había ocurrido a la china. Por eso dice a la joven que su vida no había sido siempre así; antes de huir trabajaba en una oficina de Osaka. Era un sitio tranquilo, con un horario normal y corriente, y hasta llevaba uniforme. Sin embargo, de pronto empezaron a cambiar las cosas, casi sin darse cuenta. El único momento en que se siente feliz es cuando se toma un té con las otras chicas. A continuación, Kórogui se sube la camisa y muestra la espalda a Mari; a ambos lados de la columna tiene grabado un sello con un hierro, como las patas de un pájaro; la piel se encuentra arrugada, son las señales del estigma de su vida.

LA INTERACCIÓN (II): EL PODER Y EL EROTISMO

El poder es uno de los elementos esenciales que utilizan los escritores para construir sus mundos narrativos, y en bastantes ocasiones va unido al fenómeno del erotismo. En La caza la representación del poder se simboliza en el carnero; ese animal se introduce en el cuerpo del jefe mafioso con el fin de levantar un gran imperio económico y financiero, y lo abandona cuando ya no puede sacar más provecho. Acto seguido entra en el cuerpo del Ratón, y lo convierte en un ser débil, necesitado de los demás, pero con atractivo para conquistar mujeres. y ese es el hecho que usa el Ratón para convencer a su amigo de que regrese a su ciudad de nacimiento para saludar a Yei, un amigo común, y a una novia abandonada. El Ratón le ha enviado unas cartas, pero no le explica desde dónde lo hace; en una de ellas le pide que publique la foto del carnero (en el fondo, persigue lo mismo que el mafioso) para intentar salvarse. Y utiliza la estrategia del erotismo, ya que a cambio de esa publicación promete cederle su poder de seducción. En las páginas 90 y 91 de la novela, el Ratón escribe:

“Tengo dos cosas que pedirte (…) Al marcharme de nuestra ciudad, hace cinco años, tenía tal barullo mental y tanta prisa, que se me olvidó despedirme de algunas personas. Concretamente de ti, de Yei y de una chica a quien no conoces (…)

Pasemos al segundo favor.

Se trata de una petición que te extrañará.

Te envío una foto. La foto de un rebaño de carneros. Ponla en algún sitio donde la gente pueda verla (…) Si me haces este favor te cederé con gusto mi atractivo sexual”.

En una carta anterior el Ratón le ha confesado que le bastan unos minutos para seducir a cualquier persona. Ha trabajado en multitud de sitios y se ha acostado con infinidad de chicas, lo que reafirma lo

apuntado anteriormente sobre la conexión entre erotismo y poder, y su influencia en el comportamiento de los seres humanos. El protagonista es seducido por el valor que otorga al propio hecho de la "seducción", quizá porque se considera poco atractivo e interesante para las mujeres.

El papel del poder como tal tiene relevancia en esta novela a través de la figura del jefe mafioso y la red empresarial que funciona en la sombra e influye sobre los estamentos políticos, sociales, económicos y culturales de Japón. Ese tipo es un "pez gordo de la extrema derecha", asegura su socio al protagonista de la novela, con un poder inusitado sobre la vida de los demás. Años atrás un periodista se había atrevido a relacionarlo con una estafa, y no se había vuelto a saber de él, así que no era dificil imaginar lo que le había ocurrido. Su socio le aporta también datos biográficos. Había nacido en Hokkaidó en el año 1913, estudió en la capital, tuvo varios empleos y se afilió a la extrema derecha. Tras pasar por la cárcel se fue a Manchuria, y se relacionó con oficiales del ejército radicado en Kwantung, con los que colaboró para tramar una conspiración. Los detalles de esa conjura no se habían divulgado, y se convirtió en un sujeto enigmático (que llevará a considerar este hecho dentro del mundo invisible del último capítulo). Se lo relacionó con el tráfico de drogas, y siguió al ejército por China mientras saqueaban todo lo que encontraban a su paso. Un tiempo después el ejército soviético comenzó la ofensiva final, y él, entonces, volvió a Japón. Había hecho una inmensa fortuna en metales nobles. Fue entonces cuando lo quisieron juzgar como criminal de guerra, pero se libró gracias a la presión de los americanos. Una buena parte de su fortuna le sirvió para apoderarse de una facción del partido conservador, y la otra para convertirse en "árbitro en la sombra del mundo de la publicidad". El socio pone el dedo en la llaga cuando asegura que la especulación bursátil es la fuente de obtener riquezas, el copar las compras más interesantes, los monopolios subrepticios. La información necesaria la recogen sus amigos de la prensa, entre otros agentes, y gracias a ella selecciona. Así, lo que trasciende a los medios de comunicación es una parte mínima, en tanto que el resto de la información se lo reserva el jefe supremo para sí. En el fondo, ya que no en la forma, se trata de una organización mafiosa. Y cuando la acción no surte efecto, hace que sus amigos políticos metan en cintura a los díscolos. Las alusiones al

poder de seducción del Ratón y el poder del jefe mafioso son los elementos que mueven varios elementos, personificados en un narrador ficcional que gana en personalidad a medida que transcurre la acción y, sobre todo, recibe información sobre lo que ocurre.

En El fin del mundo la lucha por el poder es evidente desde las primeras páginas, cuando el científico encarga ese trabajo tan especial al calculador. Mientras este pretende seguir con su vida (similar a la del narrador de La caza o la de Tooru Okada, incluso la de Toru Watanabe), preparándose suculentos platos de comida, leyendo libros, escuchando música y viendo viejas películas americanas, a sus espaldas se desarrolla una trama compleja que lo único que busca es el dominio de la sociedad. En esta novela se plantea el control de las mentes como en La caza se planteaba de los medios de comunicación, y se tratan aspectos relacionados con el poder. A lo largo de la novela, el calculador no deja de dudar sobre lo que ocurre, y de hacerse preguntas. En la página 95 dice: "En aquellos instantes, ellos y yo (los semióticos dispuestos a apoderarse del cráneo que le ha enviado el científico para que lo estudie) nos encontrábamos en una posición equivalente. Yo tenía el cráneo, pero no sabía por qué era importante. Ellos conocían su valor -o lo intuían-, pero no tenían el cráneo. Estábamos empatados. Respecto al siguiente paso que podía dar, tenía dos opciones. Una era ponerme en contacto con el Sistema, explicarles la situación y pedirles que me ofrecieran protección frente a los semióticos o que se llevaran el cráneo a alguna parte. La otra era contactar con la joven gorda y pedirle que me explicara qué valor tenía ese cráneo. Sin embargo, la idea de involucrar al Sistema en aquel tinglado no me entusiasmaba. Probablemente me someterían a fastidiosas investigaciones y preguntas. A mí no me van las grandes organizaciones".

La parte erótica de la obra no tiene mucho que ver con las organizaciones que detentan el poder en el mundo ficcional, sino que es una cuestión individual (recurrente en un escritor como Murakami). El calculador conoce a la bibliotecaria donde va a buscar información sobre los mundos mágicos que para él representan el cráneo y los unicornios, y en seguida se siente atraído por ella, un hecho que se conecta con la otra bibliotecaria de la ciudad de El fin del

mundo. ¿Existen los dragones, las sirenas, los unicornios? Esa es la pregunta que se hace en la biblioteca; en el fondo, es la gran pregunta de la novela desde la primera página. ¿Existen tales animales en algún rincón de la conciencia del ser humano?

El calculador dice algo importante en la página 130. En ella realiza el "shuffiing" que le ha encargado el científico; lo hace tras recoger los restos de la comida y limpiar los cubiertos y la vajilla; en esto siempre puede decirse que los personajes de Murakami son limpios y aseados. Para que no lo interrumpan mientras trabaja, desconecta el timbre de la puerta y apaga las luces, excepto la lámpara de la mesa de la cocina. Es evidente que necesita estar solo, al menos durante un par de horas, ya que toda su atención tiene que centrarse en el "shuffiing" y el traspaso de los valores numéricos lavados a cálculo informático. Un año antes él había realizado prácticas para ser calculador y, tras aprobar los exámenes, le congelaron para estudiar sus ondas cerebrales, extraer el núcleo de su conciencia, fijar un culebrón-contraseña de acceso (el "fin del mundo" , precisamente) y reintroducir el núcleo en el cerebro. En la página 131 se añade: "N o tienes por qué saberlo -me dijeron-. Porque, en este mundo, no hay nada más exacto que la inconsciencia. Al llegar a cierta edad (lo hemos calculado con sumo cuidado y la hemos establecido en los veintiocho años), la conciencia global del ser humano ya no experimenta cambios. Lo que se denomina generalmente 'transformaciones de la conciencia', si lo analizamos desde el punto de vista del funcionamiento global del cerebro, vemos que no son más que insignificantes oscilaciones superficiales (…) ¿Debe el ser humano conocer con exactitud su propia conciencia? A un problema similar se enfrentaron los científicos que desarrollaron la bomba atómica en Los Álamos".

Cuando unos criminales destrozan su piso buscando el cráneo, él se encoge de hombres. Le da igual que sean los del Sistema o los semióticos (y sus aliados, los tinieblos); el poder lo tienen ambos y se dedican a jugar con la ignorancia ajena. Como dice la nieta del científico -que en su día también trabajó para el Sistema-, a su abuelo no le importa quiénes son los buenos y los malos. La bondad y la maldad son atributos de los seres humanos, y no tienen ninguna relación con los derechos de propiedad. Lo más duro para el calculador será enterarse por boca de la muchacha que veintiséis

personas fueron operadas para convertirse en calculadores preparados para hacer “shuffiing”, y que todas murieron meses después, menos él. Tampoco tardará mucho en saber, ahora de labios del propio científico, que en el fondo de su conciencia existe un mundo paralelo al real. Cuando se queja de que está siendo perseguido, y morirá si permanece de brazos cruzados, el viejo le lanza una frase demoledora: “No, su existencia no acabará. Simplemente entrará en un mundo distinto” (p. 328). En el último tercio de la novela se produce la fuga de los protagonistas, cada uno en su mundo propio. La dificultad para el calculador es huir de sí mismo; en lo más profundo de la conciencia, existe un núcleo, inaccesible para el ser humano, y, en su caso, es una ciudad; la cruza un río y está rodeada por una muralla de ladrillo. Sus habitantes no pueden vivir fuera, sólo los unicornios, que absorben, misteriosa y sabiamente, los “ego s” de los habitantes de la ciudad y los conducen al otro lado de la muralla; por eso en la ciudad no hay egos.

Tokio blues es la novela más erótica de Murakami. Los personajes se expresan a través de sus cuerpos y sus abundantes relaciones sexuales; lo hacen con naturalidad, lo que lo convierte también en su libro más mimético. Pese a la identificación ya mencionada de los jóvenes con los personajes y sucesos de la novela, el texto crea un mundo ficcional que sólo existe en sí mismo. No tiene sentido que los lectores busquen en los personajes ficcionales sus reflejos universales o reales, porque no existen. Watanabe vive su propia vida ficcional y sus problemas se derivan del comportamiento de los otros personajes. Naoko, Reiko y Midori podrían haber sido diferentes, y sus acciones y sentimientos hubieran afectado a Watanabe de manera radicalmente distinta. Si al final de la novela, y tras el suicidio de Naoko, Toru Watanabe necesita hacer su viaje al mar del Japón, durmiendo en cualquier parte como un vagabundo, es tanto para admitir la decisión de la mujer que ama como para entenderse a sí mismo. Es un viaje exterior, pero también interior; implícitamente (Murakami no ofrece demasiada información sobre el recorrido) debe admitirse que el joven efectúa un repaso trascendental a su vida. Necesita asumir sus equivocaciones, algo que no consigue del todo, como lo demuestra ese regreso al pasado que se inicia con la primera página de la novela.

En Crónica resulta patente que el poder y el erotismo mueven el

mundo. Las relaciones sexuales con otros hombres (reales u oníricas) marcan el comportamiento de Kumiko e influyen en el entramado de la novela. Por otra parte, Noboru Wataya es el triunfador "neoconservador" que se puso de moda en el mundo occidental con los gobiernos de la señora Thatcher en Gran Bretaña y Reagan en Estados Unidos. Posteriormente, el mandato de Bush hijo vino a consolidar una manera de entender la economía y la política donde dominan los intereses económicos sobre los espirituales. A pesar de su propia idiosincrasia, Japón no se libró del liberalismo económico mal entendido. Tooru sólo conoce una manera de defenderse de las agresiones del exterior contra su sencilla forma de vivir: encerrarse en el pozo de la casa abandonada. Y allí abajo fortalece sus argumentos vitales con lo único que tiene, los recuerdos. Así, recuerda su noviazgo con Kumiko, su primera cita en el acuario y la visión de las medusas (que a ella le encantan). Recuerda su boda, y el aborto de una amiga que le sirvió para perder la inocencia, y llega al propio aborto de su mujer, aparentemente bien resuelto, pero que les dejó secuelas, en principio impensables. También aparece en sus recuerdos el cantante de Sapporo, que le agredió con un bate de béisbol. Desde ese instante, el inofensivo instrumento deportivo adquirirá un gran valor en el desarrollo de la historia.

Entre tanto, Tooru continúa soñando con la habitación de un hotel, donde se bebe Cutty Sark (ese whisky del que ya se ha hablado, y al que se vuelve a aludir en 1 Q84, cuando Aomame va al hotel Akasaka después de matar al empresario en busca de un escarceo sexual), y hace el amor con Creta, o la mujer del teléfono, o Kumiko (ya que puede ser cualquiera de las tres). Hace el amor y no lo hace, aunque siempre termina eyaculando. Es el poder de lo erótico, ya que a Tooru no le queda otro poder que utilizar; pero es un poder onírico, a partir de esa generación espontánea a la que se ha aludido con anterioridad. y N oboru Wataya aparece en la pantalla de un televisor en ese hotel, y se refiere al deseo; y Tooru atraviesa la pared del pozo y termina en esa habitación, asistiendo como un invitado especial que todo lo ve, pero desde donde no puede participar, ya que a él nadie lo ha invitado a la reunión. Sin poderlo evitar, May Kasahara (que se siente atraída por él, aunque eljoven apenas se entera) le quita la escala y lo entierra vivo en el pozo. Poco después los dueños del poder siguen jugando con el

protagonista, y alguien vuelve a echar la escala. ¿Creta, May, Malta? ¿O todo vuelve a ser un sueño, y nadie se la ha quitado y, por tanto, nadie se la ha devuelto? Es el momento de que a Tooru le salga una mancha verdiazul en la cara, y de que sigan aumentando los enigmas a su alrededor. Aún faltan otros personajes para mover los hilos de la historia. Kumiko le escribe una carta desde Takamatsu (el espacio vital de la posterior Kafka en la orilla) y le pide el divorcio; ya no lo quiere, le dice con su habitual frialdad, está enamorada de otro hombre, con el que lleva un tiempo manteniendo relaciones. Siguen las conversaciones con las hermanas Kanoo y, de pronto, Creta le pide que la acompañe a Grecia; en Tokio ya no tiene nada que hacer, sobre todo después de la declaración de Kumiko. Yeso que todavía queda por leer la tercera parte de la novela, donde Nutmeg y Cinnamon hacen acto de presencia y se cierra lógicamente la historia del teniente

Mamiya y el señor Honda. La historia moderna de Japón adquiere una fuerza enorme gracias al texto ficcional de Murakami. En el Japón inicial de Tooru Okada, el personaje no tenía cabida, por eso había que construir otro diferente.

En Al sur de la frontera el poder se personifica en el suegro de Hajime, un empresario con negocios en la construcción y la Bolsa, que representa (como ya se ha comentado) el triunfo del capitalismo en Japón durante los últimos años, al menos hasta que en los años noventa entrara en una fuerte depresión económica de la que todavía no ha salido. No obstante, eso no ha impedido que se convirtiera en la segunda potencia mundial, después de Estados Unidos (aunque las estadísticas recientes sobre el producto interior bruto sitúen a un país emergente como China en ese segundo lugar). Por el contrario, el erotismo estalla en Sputnik, mi amor, una novela donde la pulsión erótica es esencial en el desarrollo de la trama. Todos los personajes se sienten atraídos por alguien; la atracción fisica es más importante, incluso, que la sentimental. Ahí reside el poder que atenaza a los personajes. K viaje a Grecia impulsado por el amor que siente por Sumire, que sigue a Myü con los ojos cerrados. Da igual que la empresaria hubiera ido a cualquier otra parte; lajoven correría tras ella porque no es capaz de hacer otra cosa. Su problema es que Myü no puede sentir deseo por nadie (ni siquiera por ella) y Sumire comprende que su amor no va

a ser consumado. Algo parecido es lo que le ocurre al narrador respecto de ella; se acuesta con otras mujeres porque la joven no muestra ningún interés por él. Es la forma más dura de demostrar la dependencia (y por tanto el poder) entre las personas.

Esas mentalidades retorcidas también se observan en After Dark, donde la actitud del informático violador tiene que mucho ver con su particular visión del triunfo social. Es un sujeto con un trabajo aceptable (aunque deba trabajar por la noche), una familia que le espera en casa y cierto nivel intelectual, pero prefiere acostarse con prostitutas a las que maltrata si no acceden a sus caprichos. ¿Otra vez juntos el poder y el erotismo? Este tipo tampoco se arrepiente de lo que ha hecho (como los maltratadores masculinos de 1 Q84), quizá porque quien detenta el poder ni siquiera es consciente de que algo puede salirle mal. Está convencido de que todo funciona bien porque los demás lo obedecen con rapidez. No se quejan, aceptan lo que ocurre y dan a entender que las cosas son agradables. De alguna forma, el poderoso piensa que ha sido elegido por sus cualidades. No admite críticas porque él no provoca nada malo, todo lo contrario. La recompensa es el sexo, una moneda de uso común en la civilización pura y perfecta que se ha construido basada en el control de la información.

En Kafka en la orilla, el joven confiesa a Óshima que ha estado buscando un lugar como la biblioteca Kómura, su "lugar en el mundo", lo que supone una declaración de intenciones por parte de Murakami, ya que en sus novelas los personajes no dejan de leer, ya sea en sus casas o en las bibliotecas, como por ejemplo en El fin del mundo. En reciprocidad, Óshima le cuenta la historia del banquete de Platón con el relato de Aristófanes relativo al poder de los dioses y la separación de los seres humanos en hombres/ hombres, mujeres/ mujeres y hombres/ mujeres. En esta novela todo parece estar predestinado; lo importante es desentrañar de qué dioses se está hablando, a pesar de que Murakami utilice la influencia del sintoísmo a lo largo del libro. Ya se ha hecho referencia al instante en que se cruzan los destinos de Katka y Nakata. El joven se dirige a la cabaña de Óshima, mientras que N akata va a la policía a denunciar el asesinato que ha cometido en la figura de Johnny Walken. La policía no lo cree y Nakata va hacia un lugar que desconoce, y que será también la ciudad de Takamatsu, a la

mismísima biblioteca Kómura; además, empieza a adivinar cosas. Es el momento en que el personaje de Tiresias se inmiscuye en la historia, y con ello continúa el viejo poder de los dioses sobre los mundos ficcionales de la novela.

El papel del erotismo ya ha aparecido con la escena sexual entre el joven Katka y Sakura, su "hermana", y volverá a tener importancia cuando se inicien las relaciones entre el joven y la señora Saeki. También posee un gran valor el papel de Óshima, que se siente atraído por Katka, aunque sólo su parte femenina. Este personaje también posee propiedades del adivino Tiresias, por lo que ofrece pistas sobre la forma en que Murakami disemina cualidades mitológicas (y divinas) sobre los principales personajes. En cierto momento se sabrá que el padre del joven -el escultor Kóichi Tamura- aparece muerto en su estudio, lo que se relaciona con el asesinato de Johnny Walken. Eljoven desconoce si ha sido él quien ha matado a su padre. En el texto aparece una significativa cita de Yeats: "La responsabilidad empieza en los sueños" (p. 258), lo que tiene que ver con las religiones primitivas y sus consideraciones sobre los sueños. Poco después, Óshima cuenta a Katka la historia de la señora Saeki y, sobre todo, del poema y de la canción de Kafka en la orilla del mar. Lo más significativo es que el poema resume la novela de principio a fin (p. 286):

"Cuando tú estás en el borde del mundo Yo estoy en el cráter de un volcán muerto A la sombra de la puerta

Se yerguen las palabras que han perdido sus letras

Al dormir, la luna ilumina las sombras Pececillos caen del cielo

Al otro lado de la ventana

Hay soldados con el corazón endurecido

(Estribillo)

Katka está sentado en una silla a la orilla del mar Pensando en el péndulo que hace oscilar el mundo Cuando el CÍrculo del mundo se cierra

La sombra de la esfinge sin destino

Se convierte en cuchillo

y atraviesa tus sueños

Los dedos de la niña ahogada Buscan la piedra de la entrada

Alza las mangas de su vestido azul y mira a Katka en la orilla del mar".

Como ya lo han decidido los dioses, ahora únicamente falta que se cumpla el destino de los personajes -simples mortales, como es lógico- y que Nakata abra y cierre ese "otro" mundo del poema (el mundo de los sueños o de la propia muerte) para que Katka Tamura logre salvarse en compañía de la muchacha que tiene un vestido azul. También debe conocer a los soldados que vigilan la puerta de entrada a ese mundo y, por supuesto, vencer a la Esfinge con la ayuda de Tiresias, esa mezcla ejemplar de Óshima y Hoshino. Y lo primero que Nakata tiene que hacer es encontrar la piedra de la entrada a ese mundo; no sabe dónde está, pero sí que lo sabrá cuando la encuentre. De forma paralela, a Katka se le presenta en sueños una señora Saeki de quince años, con un bonito vestido azul. Ambos están enamorados de dos personas que viven en su propio mundo (que no es el suyo): ella del novio que murió años atrás y él de una mujer que no tiene quince años, sino cincuenta. El problema es que la señora Saeki también está buscando la entrada a su "mundo" para reunirse con su único amor.

Camino de Takamatsu, a Nakata y el camionero Hoshino (que es quien lo lleva en el viaje, porque le recuerda a su abuelo) se les aparece el Colonel Sanders, el del pollo frito, y les ofrece las pistas necesarias para que encuentren la piedra. A su vez, la señora Saeki va a la habitación donde duerme Katka Tamura (tras regresar de la cabaña) y le hace el amor. La explicación de la correspondencia entre los mundos que plantea el texto la lleva a cabo el Colonel Sanders, cuando confiesa a Hoshino que su función es supervisar la correlación entre los mundos, vigilar que las cosas estén ordenadas a la perfección, que la causa preceda a la consecuencia y no se confundan los significados, que el pasado preceda al presente y el futuro vaya detrás del presente. Aunque las cosas no estén ajustadas

al milímetro, no importa. En ese mundo no existe la perfección. Unas líneas más atrás había asegurado que él no tenía carácter ni sentimientos. Hablaba bajo una apariencia concreta, pero no era un dios, ni un Buda, y, siendo un ser sin sentimientos, su corazón se diferenciaba de cualquiera. Ante la pregunta de Hoshino sobre si esas palabras pertenecían a algún texto, el Colonel Sanders le respondió que eran de los Cuentos de lluvia y de luna, de Ueda. Quería aclarar que no había por qué actuar conforme a los principios basados en el bien y el mal.

La piedra de entrada es blanca y lisa, del tamaño de un LP, y Nakata y Hoshino, siguiendo las indicaciones del Colonel Sanders, la encuentran en el interior de una capilla sintoísta. Nakata ya sabe que él es la clave, ya que una vez salió de este mundo y volvió a entrar en él; por eso la sombra se le redujo a la mitad y adquirió la facultad de hablar con los gatos. Al final Hoshino podrá hacer lo mismo, que lluevan peces y sanguijuelas, y adivinar el futuro. Posteriormente, Nakata y Hoshino encuentran el sitio que buscan, la biblioteca Kómura. Mientras tanto, Katka se esconde en la cabaña de Óshima, pues la policía lo está buscando por la muerte de su padre; no es que lo culpen a él, ya que saben que el asesino fue un viejo, pero quieren interrogarlo. En el bosque radica la clave de la novela; es el laberinto donde Katka debe entrar para encontrarse consigo mismo y salir purificado. Por otra parte, la señora Saeki pide a Nakata que la mate, ya que es la única forma de alcanzar la felicidad; después el adivino deberá quemar sus diarios, y también ella alcanzará la purificación. Ésta es una idea típicamente budista, ya que la salvación se produce gracias a la acción, y no por el conocimiento, como exige el hinduismo de los Vedas. Katka encuentra a los dos soldados que vigilan la puerta de entrada, y ellos lo acompañan al otro mundo; es como si dejara el mundo real y se adentrara en uno ficcional, aunque, como es lógico, los dos son ficcionales dentro de la literatura de Murakami. En el nuevo mundo del bosque todo se convierte en todo, como dice la señora Saeki de quince años, ya que el microcosmos no es más que una parte del macrocosmos:

“Si estás en el bosque, eres parte del bosque.

Si estás inmerso en la mañana, eres parte de la mañana. Si estás

bajo la lluvia, eres parte de la lluvia".

Ante la incredulidad del joven, la chica le dice que el tiempo se disuelve en su interior, y no es capaz de distinguir una cosa de la siguiente. (Ocurre lo mismo que en El perseguidor, de Cortázar). Tras quedarse solo, el joven se acerca a la ventana y se calienta las manos con el sol. "La sombra de mis manos se proyecta en el alféizar. Se distingue claramente la forma de los cinco dedos. La abeja deja de volar y se posa en silencio en el cristal de la ventana. También ella parece estar, al igual que yo, sumergida en serias meditaciones" (p. 549). Nakata muere después de acabar su misión, y de su cuerpo sale una serpiente que el camionero tiene que matar. Junto a ello, Katka abandona el bosque convertido en otra persona.

En 1 Q84 el poder está representado por el editor, el líder de la secta y la vieja señora; los tres dominan la voluntad de las personas, y la manipulan para sacar de ella todo lo que quieren. Komatsu sabe cómo influir en el comportamiento de Tengo y convencerlo para que reescriba La crisálida de aire. Tiene cuarenta y cinco años, se ha dedicado a editar revistas literarias y goza de cierta fama en ese mundo, pero nadie sabe nada de su vida privada. La segunda persona que desarrolla su influencia sobre los demás es el líder de Vanguardia, un sujeto que viola a jóvenes muchachas que todavía no han tenido su primera regla. Aomame recibirá el encargo de la vieja señora de terminar con su vida, pues es inadmisible que siga perpetrando sus crímenes contra las niñas indefensas. La propia señora de la Villa de los Sauces ejerce su poder sobre Aomame y las mujeres que acoge en su casa, como una forma de vengarse contra los hombres maltratadores, ya que su propia hija había tenido que sufrir a un marido asi. Era una mujer de setenta y cinco años, y tenía un bonito pelo blanco. Hija del dueño de un consorcio financiero, se había casado con un aristócrata antes de la guerra.

Respecto de las manifestaciones de afecto y erotismo que utilizan los personajes como defensa, Aomame busca relaciones efimeras y sin compromiso, Tengo mantiene una relación de cierta estabilidad con una mujer casada y Fukaeri permite que el joven le haga el amor para redimirse de los malos tratos fisicos y mentales que le ha infligido su propio padre. Aomame y Tengo están destinados a encontrarse, yeso lo sabe la muchacha, que se brinda incluso a

ayudar a Tengo. Lo que Aomame y Tengo pretenden es que continúe pasando el tiempo, ella con alguna relación de tipo lésbico entre medias y él con la búsqueda de cariño por parte de una mujer que es mayor, pero que le comprende. En cierto momento, Aomame recuerda sus escarceos sexuales con su amiga Tamaki (que también se suicidó ante el maltrato de su marido), pero lo hace bajo el influjo de las notas de la Sinfonietta de Janáéek, lo que conecta claramente con la pulsión amorosa que siente hacia Tengo.

En la página 49 el narrador dice que Aomame y Tamaki estaban en la misma cama; las dos tenían diecisiete años (como Fukaeri en el tiempo real de la novela) y gozaban de libertad. Era la primera vez que salían de viaje con amigos y estaban emocionadas. Se fueron a un balneario, compartieron una lata de cerveza de la nevera y a continuación apagaron la luz y se metieron en la cama. Al principio sólo jugueteaban, y medio en broma se pinchaban la una a la otra. El viento atravesaba las paredes verdes de Bohemia, como con la música del compositor checo que Tengo tocaba en el instituto. El viento soplaba con fuerza, y las postales se perdían en el tiempo: 1954, 1984, 1645, 1881, 2006, 771, 204l. “El viento se llevaba las fechas una tras otra. Su linaje se perdía, los conocimientos se extinguían y la escalera del pensamiento se iba derrumbando a sus pies” (p. 49). Por algún motivo, Aomame era incapaz de ordenar con exactitud sus recuerdos. Estaba en abril de 1984, y ella había nacido en 1954; sin embargo, algo se negaba a salir de su mente.

Capítulo 4

Las modalidades narrativas

Una vez que se han analizado los elementos narrativos, y su selección y disposición para configurar las tramas, deben tenerse en cuenta los códigos de comportamiento que actúan como restricciones, en concreto el axiológico y el epistémico, en perfecta unión con los códigos alético y deóntico, junto al análisis de los mundos diádicos y del doble (y el otro). El código axiológico se refiere a la bondad y la maldad, ya que transforma los elementos del mundo narrativo en valores positivos y negativos. La adquisición de valores es el aspecto esencial, por eso se habla de búsqueda y de viaje (interior y exterior). Uno de los ejemplos más famosos sería el viaje de los Argonautas, pero también las historias de amor. Igualmente se derivan los casos del nihilista (o indiferente) y el rebelde axiológico, que no está completamente satisfecho de lo que le ocurre. Por su parte, a través del código epistémico se consideran las historias de aprendizaje y de misterio, ya que hace referencia al conocimiento, la ignorancia y la creencia. Se habla así, básicamente, de la adquisición de conocimientos. Entran en juego el conocimiento científico, las ideologías, las religiones y los mitos culturales. Los héroes de estas historias se van conociendo a sí mismos poco a poco, lo cual no evita que no existan mentiras, engaños y todo tipo de misterios (incluso autoengaños). Dentro de este código cabrían El corazón de las tinieblas y el Wilhelm Meister (es el modelo de la Bildunsgroman, aplicable a la mayoría de las novelas de Murakami) y toda la literatura negra (ver Sotelo, 2012).

La causalidad, las medidas del tiempo y el espacio, y la posibilidad de la acción de los agentes son condiciones de los mundos ficcionales de la literatura, y se refieren al código alético. Así surgen los mundos naturales, los sobrenaturales y los intermedios. Los per-

sonajes de los mundos naturales son réplicas posibles de los hombres, y conforman historias de la condición humana. Por el contrario, lo que es imposible en el mundo natural no lo es en el sobrenatural, un mundo formado por seres fisicamente imposibles, como los dioses, los espíritus y los monstruos, donde los objetos inanimados cobran vida y los animales adquieren nuevas facultades. En tercer lugar, los mundos intermedios representan estadios como la locura, los sueños, las alucinaciones y las situaciones de drogadicción. El código alético está formado por la capacidad fisica, instrumental y mental de los agentes, mientras que la deficiencia de la dote alética origina agentes ciegos, deficientes, etcétera.

El código deóntico genera la conocida tríada de la caída (con el castigo por la violación de la norma), la prueba (con la recompensa por la obligación cumplida) y el apuro (con el conflicto de obligaciones). Son las historias contadas una y otra vez desde los mitos y los cuentos de hadas hasta la ficción contemporánea, en torno a las normas que proscriben y prescriben. Es una forma de determinar qué acciones están prohibidas, permitidas o impuestas, y por tanto se habla de narrativa de la esclavitud, de la opresión y de la liberación. Entre los ejemplos más significativos están la pasión prohibida como historia popular de tensión moral, con la aceptación del código deóntico del adulterio (Rojo y negro), la parálisis de la acción de Hamlet o el propio código que asumen Raskolnikov y don Juan Tenorio al enfrentarse con la realidad y saltarse las normas, lo que da lugar al hombre extraordinario que la sociedad es incapaz de entender, y por eso queda “extramuros” de la misma.

CÓDIGO AXIOLÓGICO: EL VIAJE Y LAS NOVELAS DE BÚSQUEDA

Las novelas de Murakami tienen un aroma a novela policiaca y de intriga, pero también a road-movie, al estilo de los clásicos americanos, incluyendo la generación beatnik mencionada en Sputnik, mi amor y la obra de Salinger. Los personajes de Murakami se desplazan de un lado a otro, ya sea fisicamente por las ciudades, carreteras y montañas llenas de símbolos, imágenes y metáforas, o a través de su mundo interior, usando una especie de ascensores horizontales o de canales semióticos, por decirlo técnicamente. La caza comienza con la muerte de una mujer, que obliga a realizar un rápido viaje de ocho años al pasado para conocer la peculiar relación que el narrador entabló con ella en la universidad. El protagonista decide recorrer la ciudad para asistir a su entierro, en los arrabales de Tokio. Despliega el plano y marca la dirección; es uno de los sitios más degradados de la ciudad: las líneas de metro, ferrocarril y autobús se superponen como una compleja tela de araña, lo que recuerda al mito de Ariadna y Teseo. La alusión al laberinto señala, desde el principio, los obstáculos con los que va a enfrentarse en su particular mundo posible.

El desplazamiento por una de las ciudades más grandes del mundo sería poco menos que intrascendente si se tratara de cualquier otro personaje, sin grandes cosas que contar, tan lineal como la vida que ha llevado hasta entonces. Pero con la muerte accidental de la muchacha de la que se enamoró con veinte años, su vida sufre un cambio radical, y no volverá a ser la misma. Ha sido elegido para llevar a cabo una misión especial, nada menos que encontrar el santo grial, y de paso encontrarse a sí mismo con el descubrimiento de su amigo de juventud, el Ratón, verdadero símbolo del paso del tiempo, que el carnero salvaje -un símbolo todavía más arriesgado- llevará hasta las últimas consecuencias. Es como si Murakami hubiera pensado desde el principio que la vida se agota rápidamente y a su personaje no le quedara tiempo. El viaje le

conducirá a lo más alejado del país (la isla de Hokkaidó), aunque haciendo una breve escala en su ciudad natal, en la isla de Honshu, para cumplir las peticiones del amigo. Le acompaña la mujer de orejas perfectas, pero, profundizando más en el auténtico significado de la novela, se debería admitir que también viajan los primeros pobladores de las regiones frías del norte de Japón, entre los que están los que levantaron la ciudad de Junitaki, cuya historia leerá el narrador en el tren. En el momento en que llegan a su destino, Junitaki ya es una ciudad en decadencia (¿como la propia sociedad que está describiendo Murakami en la novela?), pero que vivió momentos de esplendor, yeso es lo que le interesa reflejar al autor.

Desde que se inicia el viaje a la isla de Hokkaidó, el protagonista intuye que ya nada volverá a ser lo mismo con su vida, porque el primero que tiene que cambiar es él. En la página 170, asegura que "durante el viaje en avión mi amiga permaneció junto a la ventanilla, contemplando el panorama. Yo, sentado a su lado, leía Las aventuras de Sherlock Holmes". Ese es un aspecto fundamental a tener en cuenta en el código epistémico y la consideración de la resolución de los enigmas. Continúa diciendo que "no había una sola nube en el cielo, y en la tierra se reflejaba claramente la sombra del avión. Hablando con propiedad, ya que nosotros íbamos embarcados en él, dentro de aquella sombra que surcaba campos y montañas tenía que ir incluida la nuestra. Así que nuestras dos sombras también se proyectaban como una caricia sobre la tierra". Estas palabras suponen un cambio de actitud ante lo que se le viene encima, a pesar de que haya aceptado la misión a regañadientes, y así comienza a verse también como un personaje de película. Uno de los objetivos de la obra es homenajear a la literatura tipo "pulp fiction", lo que engrandece el género al dotarle de mayor hondura y fuerza psicológica. En ese mismo capítulo VII donde se pronuncian las anteriores palabras, los dos personajes entran en un café tras llegar a Sapporo y se reparten el trabajo.

"- Ante todo, debemos fijarnos una estrategia de base -dije-. Nos dividiremos las tareas: yo me dedicaré a buscar el paisaje retratado en la foto, y tú podrías ir tras la pista del carnero. Así ahorraremos tiempo. - Muy práctico.

- Sí, si tenemos suerte -puntualicé-. En todo caso, podrías ir

indagando la situación de las principales fincas de Hokkaidó donde se crían carneros, así como las razas de éstos. Creo que no tendrás dificultades para averiguarlo si vas a la biblioteca pública, o a las oficinas gubernamentales.

- Prefiero la biblioteca".

El siguiente paso es hallar el hotel del Delfin y al padre del dueño del hotel, el profesor Ovino. Cansados de caminar al albur, entran en un restaurante y toman un plato de salmón con patatas y unas cervezas. El narrador pide al camarero la guía telefónica, y la abre por la sección de hoteles; poco después, la mujer le dice que deje de buscar; acaba de ver el hotel adecuado, el Dolphin Hotel, escrito en inglés, que es el lugar donde tienen que alojarse. El viaje hacia el santo grial no ha hecho más que comenzar, y Murakami ha logrado lo que quería con sus personajes. El hombre no ha dejado de buscar la fuente de la eterna juventud; se puede cambiar su nombre cuantas veces se quiera, incluso el itinerario del camino a seguir, pero el objetivo continuará siendo el mismo.

En El fin del mundo el viaje es distinto, más onírico, hacia las profundidades de cada uno. En realidad hay dos viajes paralelos que, al final, acaban convergiendo. En primer lugar está el viaje externo por las alcantarillas de la ciudad para encontrar el laboratorio del científico que quiere controlar la mente humana, y en segundo lugar a través de la conciencia del protagonista, con el fin de entender lo que ocurre "fisicamente" con su cuerpo. El mundo ficcional del texto separa el cuerpo y el alma, para fundirlo después, pero, mientras tanto, el asombro del calculador es patente en ambos casos. En la página 34 dice: "¡ Un precipicio oculto en una oficina de un edificio bajo el que discurría, en el abismo, un río! Jamás había oído nada parecido. ¡Yen pleno centro de Tokio! Cuanto más lo pensaba, más me dolía la cabeza. Primero, aquel inquietante ascensor. A continuación, la joven gorda que hablaba sin palabras. Y luego, aquello. Quizá debía rechazar el trabajo y volver a casa. Era demasiado peligroso, delirante de principio a fin". Por otro lado, en la página 49 se asegura que: "El centro de la ciudad lo constituía una plaza semicircular que se extendía por el lado norte del Puente Viejo. La otra mitad del CÍrculo, es decir, su

parte inferior, estaba en el lado sur, separada por el río". Y lo mejor es que toda la ciudad (es decir, su conciencia) está rodeada por una muralla, que encierra la biblioteca, la torre del reloj, los cuatro puentes, las colinas y los campos de cultivo, la central eléctrica, la residencia y el barrio obrero, los antiguos barracones, la cabaña del guardián de la ciudad y la plaza de las sombras, es decir, conforma un mundo ficcional cerrado en sí mismo.

Murakami embarca a los lectores de la novela en un viaje al País de las Maravillas, donde todo es posible. No es cuestión de contradecir las dudas del protagonista: él se está buscando a sí mismo, y de esa forma ayuda al lector a buscarse a través de la reconstrucción intensional citada. Una conversación entre el calculador y el científico une, igualmente, esos mundos paralelos de la ficción. En la página 311, el viejo advierte al calculador que sólo existe una clave que codifica la información a través de una caja negra; el calculador le pregunta si es el subconsciente del ser humano, y el científico asiente. En la misma página, dice: "El pensamiento de una persona no puede definirse con una palabra, porque la mente está dotada de un sofisticado programa. Sin embargo, usted apenas conoce los detalles o el contenido de este programa. Porque no tiene ninguna necesidad de conocerlo. Aunque no lo conozca, usted puede funcionar como individuo. Eso es la caja negra". Todo consiste en la selección de fragmentos de conocimiento y memoria, que se combinan y forman un haz. "Al igual que le ocurre aAlicia en el País de las Maravillas, para introducirse en ella necesitará un brebaje especial. Sin duda Lewis Carroll escribió una obra notable". Es lo que asegura el científico en la página 312, y así es como se produce el viaje. Como también dice el profesor, "la metafisica no es más que una cháchara semiótica" (p. 3l3). No puede olvidarse que los semióticos (y los tinieblos) son los malos en un mundo ficcional que está en deuda con Freud y Jung.

En Crónica ocurre algo similar a El fin del mundo, como si descender al fondo de un pozo fuera hacerlo a lo más profundo del ser humano. El pozo es el sitio elegido para emprender el viaje al funcionar como pasadizo que conecta a los protagonistas de la novela, a través de las inquietudes y obsesiones de Tooru Okada. Buena parte de la novela transcurre entre las cuatro paredes de la casa que el tío de Tooru le ha alquilado a él y a su mujer, Kumiko, a

un precio muy bajo para estar situada en Setagayaku, un barrio residencial de la parte alta de Tokio. Hay días en que Tooru no sale de casa, y como mucho camina por el callejón hacia dos casas cercanas, la de May Kasahara, su vecina de dieciséis años, y la casa abandonada, que en su día perteneció a los Miyawaki. En compañía de May Kasahara, Tooru emprende un viaje a su adolescencia, además de recorrer las calles de la ciudad para comprobar si los japoneses se están quedando calvos. Según el grado de calvicie, la muchacha le dice que las personas pueden clasificarse en "ciruela", si les clarea un poco el pelo, "bambú", si les clarea bastante y "pino", si están completamente calvas. En el jardín de la casa abandonada, además del pájaro de piedra que mira al cielo, se sitúa un pozo profundo que a Murakami le sirve como oráculo para que Tooru intente averiguar lo que ocurre con su vida, así como de pasadizo interior para comunicarse con sus semejantes, como los casos de Creta Kanoo y Kumiko. Son viajes más del alma que del cuerpo, viajes subterráneos e interiores que necesitan de otro tiempo y otro espacio para ser valorados. Son viajes universales cercanos, en definitiva, a la poeticidad.

En esta novela existe otro viaje reseñable, el del lector a las estepas de la Mongolia Exterior, mientras lee el relato del teniente Mamiya, que aumenta en intensidad a medida que el propio Murakami lo considera el leitmotiv que une a los personajes, y a Japón como metáfora. Si Tooru Okada penetra en un pozo para contemplar con mayor nitidez las cosas, es porque el teniente Mamiya le cuenta que él estuvo a punto de morir en un pozo semejante durante los años treinta, donde lo lanzaron unos sanguinarios soldados mongoles para que muriera lentamente, tras haber desollado al espía Yamamoto con un cuchillo como si fuera algo completamente natural. Este hecho marcará la vida del teniente Mamiya y, en buena medida, la de Tooru a partir de aqui.

El "viaje esencial" hasta el pozo excavado a unos pocos metros de su casa necesita de una preparación especifica y Tooru la lleva a cabo a conciencia. En la página 229 se lee: "Saqué la mochila del armario. Era una mochila de emergencia, para terremotos y otros desastres. Contenía una cantimplora, galletas, una linterna y un encendedor. Cuando nos mudamos a esta casa, Kumiko, que tenía miedo del Bing One (el gran terremoto que se supone que arrasará

la ciudad de Tokio), la había comprado (…) Luego fui a la tienda y compré una escala de cuerda para salidas de emergencia en caso de incendio (…) Vestido con pantalones de algodón y un polo de manga corta, me cargué la mochila a la espalda, salí al cobertizo y bajé al jardín (…) Con la mochila a la espalda, salté el muro de la parte posterior del jardín y bajé al callejón". Durante el camino al pozo, menciona otro de los viajes especiales de su vida, que realizó cuando no era más que un niño; en realidad, lo que hizo fue escaparse de casa. No recordaba las causas que le impulsaron a irse; quizá se había enfadado con sus padres. También se había cargado una mochila a la espalda, se había metido los ahorros en el bolsillo y se había ido. Por contraste, la aventura que se describe en Kafka en la orilla es itinerante desde las primeras páginas, y empieza de forma similar. Katka decide escaparse y lo primero que piensa es reunir una pequeña cantidad de dinero y algunas cosas materiales, aunque no demasiadas, imprescindibles para su viaje. En Crónica, su protagonista describe su escapada de esta forma: "Salí de casa, tomé el autobús que había elegido de antemano y fui hasta la terminal. Aquel era para mí un 'barrio lejano y desconocido'. Enlacé con otro autobús y fui hasta otro 'barrio (aún más) lejano y desconocido'. Sin saber siquiera cómo se llamaba, me apeé del autobús y empecé a vagar sin rumbo por las calles" (p. 230). Así de simples son los viajes de los personajes de este autor. Cuando Tooru llega al pozo, aparta las piedras y las tablas que lo cubren; arroja una piedra para comprobar que no hay agua. Se quita la mochila, saca la escala de cuerda y ata un extremo en el tronco de un árbol; luego la descuelga en el pozo. Y, entonces, se inicia una de las grandes aventuras de la novela, tal vez la mayor.

Kafka en la orilla comienza con un viaje, en concreto al sur del país, Takamatsu. El joven Katka Tamura lo planifica en compañía del joven llamado Cuervo: "Así que ya has conseguido el dinero, ¿no? -dice el joven llamado Cuervo. Lo dice con su peculiar manera de hablar, arrastrando un poco las palabras. Como cuando te acabas de despertar de un profundo sueño y sientes la boca pesada y torpe" (p. 9). Se lleva dinero de su padre, un encendedor, una navaja, una linterna, ropa y unas gafas de sol que le hacen parecer mayor. Por lo que se refiere al resto de novelas puede decirse que en Tokio blues los viajes son de huida, como si los personajes no quisieran aceptar su destino y necesitaran escapar hacia alguna parte. En Al sur de la frontera el viaje

es a lo largo de la vida, tanto de Hajime como de su propio país, mientras que en Sputnik, mi amor hay que llegar hasta la Arcadia, al paraíso perdido, que para un oriental puede estar en Occidente (y a la inversa), en este caso en una isla de Grecia. En After Dark el viaje es nocturno, porque, si el ser humano no consigue desprenderse de las tinieblas que rodean su vida, jamás podrá salir el sol. Y 1 Q84 supone un continuo viaje al pasado de los protagonistas (y con ellos hacia la propia historia de Japón), así como al hecho de pasar del mundo de la realidad al de la ficción.

Tokio blues también empieza con un viaje, un camino de ida y vuelta que permita encontrar el conocimiento (código epistémico), junto a la adquisición de valores. Watanabe tenía treinta y siete años y viajaba en un Boeing 747 con destino a Hamburgo (a veces los personajes de este autor van a Alemania, otra especie de paraíso, lo mismo que hicieron tantos japoneses a finales del siglo XIX tras la apertura de su país al exterior). Y 355 páginas después Watanabe efectúa un nuevo viaje. Naoko ha muerto y él se siente solo; se dirige a la estación de Shinjuku y sube al primer tren que está a punto de salir. Le da igual el destino; irá de una ciudad a otra en tren, en autobús, sentado junto al conductor de un camión. Al llegar a su destino extenderá el saco de dormir y se acostará en cualquier descampado, en cualquier estación o parque, a orillas de un río o en una playa del mar interior de Japón. Quizá lo único cierto es que le apetece seguir la línea de la costa:

Tottori y la costa norte de Hyogo. En la playa siempre encuentra lugares agradables donde dormir; en Tokio no lo espera nadie, o eso piensa su conciencia, esa caja negra que tanto valora Murakami. Porque no debe olvidarse que Tokio blues es una historia de amor y nostalgia. ¿Qué recuerdos acompañan a Watanabe en su huida? “Su recuerdo era demasiado nítido. Aún me imaginaba su boca envolviendo suavemente mi pene, su pelo cayendo sobre mi vientre. Me acordaba de su calor, de su aliento, del tacto desconsolado de la eyaculación. Lo recordaba tan claramente como si hubiera ocurrido cinco minutos antes. Y tenía la sensación de que Naoko se encontraba a mi lado, y de que si alargaba la mano podía tocarla. Pero ella no estaba. Su cuerpo ya no existía en este mundo” (p. 357).

Una novela donde los personajes no viajan apenas es en Al sur de la

frontera, a pesar de que el título encierra una hermosa metáfora existencial. Ese país que está al sur de la frontera de la canción de Nat King Cole es México, y, aunque Hajime, Shimamoto o Yukiko nunca viajarán allí (en realidad tampoco se puede asegurar lo contrario), desean hacerlo más de una vez en lo más profundo de sus corazones. Como también se ha señalado, esta novela es el viaje de Japón hacia el capitalismo más salvaje, el del éxito económico que puede sintetizarse en estas frases: "El bar tuvo un éxito muy por encima de mis mejores expectativas y, dos años después, abrí otro, también en Aoyama. El nuevo local era más grande e incluía un trío de jazz en vivo. Fue necesaria una considerable inversión de esfuerzo, tiempo y capital, pero el resultado fue un bar muy interesante que no tardó en tener una numerosa clientela" (p. 91). Hajime lleva un traje y una corbata; la corbata y la camisa son de Armani, el traje de Soprani Uomo y los zapatos de Rossetti. Shimamoto le dirá páginas más adelante (tras su reencuentro) que: "La manera de mover las manos, la manera de mover los ojos, la costumbre de dar golpecitos con la punta de las uñas, la manera de fruncir las cejas con aire enfurruñado. Son idénticas. Aunque lo cubras con un traje de Armani, el interior apenas ha cambiado" (p. 117).

Tras negarse a colaborar con su suegro en asuntos inmobiliarios y bursátiles poco claros, Hajime asegura a su mujer lo siguiente (p. 199): "Oye, Yukiko, a decir verdad, me he hartado de este asunto.

Eso es todo. No quiero ganar más dinero en Bolsa. Yo trabajo y me gano el dinero con mis propias manos. Hasta ahora me ha ido bien así. y hasta ahora tú no has pasado nunca estrecheces, ¿no es así? ¿N o es cierto? (…) En una compañía se manipulan las acciones para que den unas ganancias artificiales y luego se reparten los beneficios. Y ese dinero va a parar a los bolsillos de los políticos o pasa a los fondos de dinero negro de las compañías". Hajime pretende decir a su mujer que las acciones con beneficio garantizado no existen (que es lo que les ha prometido su suegro); para conseguir esa garantía tiene que darse alguna manipulación ilegal. Su padre estuvo empleado en una compañía de valores hasta su jubilación, durante casi cuarenta años, y trabajó duro, de la mañana a la noche; pero lo único que dejó fue una casa que apenas valía nada. Su madre repasaba las cuentas cada noche, preocupada

porque no le cuadraran los números por una diferencia de unos pocos yenes. Ése era el hogar donde había crecido, pero no se arrepentía de ello; el dinero que entraba en su casa era de verdad. Las personas que iban cada día al trabajo en trenes atestados no ganaban ocho millones en un año aunque trabajasen duro e hicieran horas extras; él había llevado ese tipo de vida durante ocho años, pero jamás ganó en un año tal cantidad de dinero.

Después de esta declaración de intenciones, la conversación del matrimonio completa la idea de valores sobre el bien y el mal con los elementos más sentimentales de la novela. "De repente sentí un violento impulso de confesárselo todo. Pensé en lo aliviado que me sentiría si se lo contara. Así ya no tendría que ocultar nada más. No habría necesidad alguna de fingir, ni tendría que mentir. 'Oye, Yukiko. Estoy enamorado de otra mujer y no logro quitármela de la cabeza. Me he contenido muchas veces. Me he contenido pensando en ti y en las niñas. Pero ya no puedo más'". Eso es lo que piensa (y siente) Hajime en la página 203, pero no se lo dice a su mujer, ya que en aquel momento no serviría de mucho; sólo conseguiría hacerlos desgraciados a todos.

Sputnik, mi amor es una novela que deja patente el deseo de los personajes por encontrar un lugar en el mundo, así como por amar y sentirse amados. Las restricciones axiológicas son, por tanto, patentes en casi todas sus páginas, íntimamente relacionadas con el código epistémico, en cuanto a la adquisición de conocimientos. Cuando Myü llama a K desde Grecia para decirle que Sumire ha desaparecido, él se compra un mapamundi en una librería y busca la isla que le ha indicado la mujer. Le ha dicho que están en una isla próxima a Rodas, pero K tarda un tiempo en dar con ella entre las islas diseminadas por el Egeo. Después lee que ciertos escritores ingleses habían vivido allí, y escrito novelas contemplando el mar azul y las nubes blancas. Algunas habían sido aclamadas por la crítica, y la isla se había convertido en el colmo del romanticismo en los CÍrculos literarios ingleses. Como se ve, este planteamiento recuerda a las bibliotecas de los mundos ficcionales de Murakami; es como si en primer lugar necesitara llenar de literatura la isla elegida, para convertirla, posteriormente, en su mundo perdido ideal. Sin pensárselo demasiado, K viaja a la isla griega desde Tokio, y una vez allí se sube a un ferry. En la página 103 dice: "En el quiosco junto a la cafetería compré una pequeña guía en inglés donde figuraban

la historia y la geografía de la isla. La estuve hojeando mientras me tomaba un té con hielo extrañamente insípido. La población de la isla oscilaba, según la estación, entre las tres y las seis mil personas. Aumentaba en verano, con la llegada de los turistas; decrecía en invierno, cuando muchos de sus habitantes iban a buscar trabajo fuera. En la isla no había nada que pudiera llamarse industria; la agricultura se limitaba al cultivo del olivo y de algunos árboles frutales. Aparte, contaban con la pesca y la recogida de esponjas". Esta descripción contrasta con lo escrito sobre la evolución económica de Japón en Al sur de la frontera y en algunas novelas como La caza y 1 Q84.

La isla había sido un próspero enclave comercial antes de Cristo, al encontrarse en la ruta del comercio con Asia; sin embargo, con la decadencia de la civilización griega, se talaron casi todos los bosques y su gloria también llegó al ocaso… El texto que construye el mundo ficcional asegura que el paraíso no existe. Sumire huye a un lugar que podría ser ese paraíso (que reúne, al menos, las características necesarias), pero desaparece en él; quizá sea su manera de manifestar que había encontrado la paz interior que le permitió escribir sinceramente por primera vez en su vida junto a la persona amada. Myü también amaba a Sumire, pero no podía sentir deseo sexual, ni por ella ni por nadie, después del trágico suceso que había vivido en la noria de la ciudad suiza y que, como podría escribir Campra, vive "una experiencia que el personaje mismo considera inadmisible", ya que han coincidido, por un instante, dos mundos discontinuos (Campra, 2008: 14). Como buena historia de amor -con personajes lastrados por las restricciones axiológicas-, K ama y desea a Sumire, pero, aunque la muchacha lo quiere, no le ama ni le desea. K confiesa que: "Yo podía sentir deseo por otras mujeres sin nombre, pero no las amaba. Era todo muy complicado. Como el argumento de una obra de teatro existencialista. Todas las cosas morían ahí, nadie podía ir a ninguna parte. No había alternativa posible. Y Sumire había abandonado sola el escenario" (p. l3).

Los personajes de After Dark también quieren amar y ser amados, incluso el informático sádico y violador. En el mundo ficcional de Murakami nunca hay nadie completamente malo ni completamente bueno; las personas más crueles no pierden nunca parte de la pureza que les otorga el hecho de ser personas. Una prostituta de un

lave hotel ha sido golpeada violentamente por un cliente; antes de empezar su trabajo, le ha venido la regla y el hombre se ha vuelto loco… Era más de medianoche, y el sujeto en cuestión había vuelto a su trabajo en una empresa de informática; unas horas después lo había llamado su mujer y le había pedido que comprara leche para sus hijas, y otros alimentos, antes de llegar a casa. El narrador cámara dice del sujeto: “Hay un hombre trabajando frente al ordenador. Es el hombre captado por la cámara de seguridad del hotel Alphaville. El tipo de gabardina gris claro que recogió la llave de la habitación 404. Aporrea el teclado sin mirarlo. Es increíblemente veloz. Sin embargo, sus diez dedos a duras penas consiguen seguir el hilo de sus pensamientos. Mantiene los labios apretados con fuerza. Rostro inexpresivo de principio a fin. No muestra alegría cuando algo le sale bien, ni decepción cuando no lo consigue” (p. 10 1). Sorprende que esté escuchando a Bach y que la escena pueda figurar en un cuadro de Hooper titulado Soledad. Lo que le duele es el dorso de la mano; de vez en cuando interrumpe su trabajo, abre y cierra la mano, gira la muñeca intentando que se le pase. Viste bien y parece inteligente y de buena familia, como el maltratador de 1 Q84. Tiene cuarenta años y nadie diría (asegura la cámara) que vaya pagando los servicios de prostitutas chinas en los lave hotel, y, mucho menos, que las golpee brutalmente, las deje desnudas y se lleve su ropa; pero eso es lo que ha hecho, no ha podido evitarlo, ha sido más fuerte que él. Cuando termine su trabajo cogerá un taxi, pasará por una tienda que no cierra en todo el día, hará los recados que le ha encargado su mujer, llegará a casa e intentará dormirse antes de que se despierte su familia y le hagan sentirse un criminal.

Esta novela está impregnada por la idea del bien y el mal, y Murakami se vale del hecho de que el joven Takahashi, además de músico, esté estudiando Derecho, para esbozar su visión sobre el asunto. Mari y Takahashi tienen varias conversaciones a lo largo de la novela; en una de ellas, él le asegura que ha ido varias veces al juzgado, al Palacio de Justicia, en Kasumigaseki. Debía asistir a los juicios y, luego, escribir un trabajo sobre ellos, dentro del seminario de una asignatura de la carrera. Ese sitio le recuerda, en todo, a un multicine -lo que apunta hacia otra de las líneas argumentales de Murakami-, con un hall con carteles que recogen la lista diaria de los juicios y horarios, y que sirve para que la gente configure la

programación que más le conviene. La entrada es libre, pero está prohibido comer, hacer fotos y grabar. Dice Takahashi en la página 118: “En su mayor parte, asistí a juicios criminales. Agresión con lesiones, incendio provocado, robo con resultado de asesinato. Total, que allí había un tipo que había cometido un crimen, lo habían pillado y lo estaban juzgando. Y lo iban a castigar. Muy simple, ¿no? En los delitos económicos o intelectuales las circunstancias son mucho más complejas. La frontera entre el bien y el mal no está tan clara. Son un incordio”. Después de esta descripción fría y aséptica, Takahashi dice a Mari que algo empezó a cambiar dentro de él a medida que asistía a los juicios; era evidente que aquella gente era muy distinta de él, entre ellos había un muro y sus mundos no tenían nada que ver. Él no se veía cometiendo un crimen; era pacifista, con un carácter afable, y jamás le había levantado la mano a nadie. Sin embargo, poco a poco fue perdiendo la confianza en sí mismo, y empezó a pensar de este modo (p. 119): “Es posible que no exista un muro que separe ambos mundos. Y, en caso de que exista, quizá sólo sea un endeble tabique de cartón. Y, en el instante en que te apoyes casualmente en él, puede que se hunda y te caigas al otro lado. O quizá es que el otro lado ya se ha introducido a hurtadillas en nuestro interior, aunque nosotros no seamos conscientes de ello. Ésta es la sensación que empecé a tener. Aunque resulta muy dificil traducirla en palabras”. Entonces empieza a ver el sistema judicial convertido en un pulpo, que a veces adopta la forma del Estado y que, en demasiadas ocasiones, se ha quedado sin corazón. Ante la complejidad de sus leyes, muchas personas pierden la identidad y se convierten en un juguete.

Para apoyar sus argumentos, Takahashi cuenta a Mari una terrible historia, la del asesinato e incendio de Tachikawa. Un hombre mató a un matrimonio de viejos con un hacha, les robó los pocos ahorros que tenían y prendió fuego a la casa para destruir pruebas; sin embargo, debido al viento, se quemaron cuatro casas, y lo condenaron a morir en la horca, algo bastante normal, ya que ese sujeto era un caso perdido -como reconoció él mismo en el juicio--, violento, drogadicto y reincidente. En definitiva, a nadie le sorprendió la sentencia, ni siquiera a su propio abogado. Todo muy normal, excepto la conmoción que empezó a sentir Takahashi en su interior durante el viaje de regreso a su casa. La explicación se recoge en la página 122: “Un ser humano, fuera del tipo de persona

que fuese, había sido atrapado por los tentáculos del gigantesco pulpo e iba a ser engullido por las tinieblas. Yeso, bajo cualquier circunstancia, es una escena insoportable (…) Total que, a partir de ese día, empecé a pensar asi. Que quería estudiar Derecho en serio. Porque quizá ahí encontraría lo que estaba buscando. Estudiar Derecho no es tan divertido como tocar música, pero j qué le vamos a hacer! La vida es asi. Y crecer es eso". La última frase resume ciertos argumentos de los textos de Murakami; en sus mundos, sus personajes intentan "crecer", aunque tengan sesenta años, como Nakata, o más, como el teniente Mamiya. Un tipo como Takahashi no tiene ni más ni menos edad que los anteriores.

1 Q84 también es una especie de viaje existencial, con un continuo cuestionamiento de lo que es el bien y el mal. En un momento concreto de la trama, después de haber hecho justicia con el líder de la secta religiosa, Aomame se dice si no estará dentro de la novela que ha reescrito Tengo (La crisálida de aire escrita por Fukaeri), y por tanto en el mundo de lQ84 en vez de en el mundo real de 1984. "Hacía mucho tiempo había visto una vieja película de ciencia ficción por televisión. No se acordaba del título. Trataba de unos científicos que reducían sus propios cuerpos hasta tal punto que sólo se podían ver con un microscopio y, subidos a un vehículo similar a un batiscafo (también lo habían reducido de tamaño), se introducían en los vasos sanguíneos de un paciente; entraban en su corazón a través de las arterias y le realizaban una complicada operación quirúrgica que en un caso normal habría sido imposible de realizar. La situación quizás era semejante. 'Estoy dentro de los vasos sanguíneos de Tengo y circulo por su cuerpo '" (p. 682). Mientras combatía contra los leucocitos que atacaban el cuerpo invasor (la propia Aomame) para eliminarlo, ella se dirigía hacia su objetivo: la causa de la enfermedad. Y matando al líder en la habitación del hotel Okura, Aomame había suprimido con éxito ese agente patógeno. Al principio, lajoven no recuerda cuál es el título de esta película, hasta que páginas más adelante (692) le viene a la cabeza que se llamaba Viaje alucinante. Al recordarlo se sintió mejor; luego miró a la calle y vio dos lunas en el cielo.

Durante la larga conversación que mantienen Aomame y el líder de la secta (antes de que ella acabe con él), se aborda el asunto axiológico del bien y el mal. El hombre asegura que la bondad y la maldad absoluta no existen; el bien y el mal no son algo estático e

inamovible, sino que están en continuo movimiento. La bondad puede convertirse en maldad, y al revés, como queda de manifiesto en Los hermanos Karamázov. Hay que preservar el equilibrio entre el bien y el mal; la moral no puede mantenerse sin que exista esa equidistancia. “Sí, el equilibrio en sí mismo es el bien. Es en ese sentido cuando digo que debo morir para mantener el equilibrio” (p. 562). Durante unos minutos que a Aomame le resultan interminables, la muchacha duda entre mantener ese equilibrio o perdonar la vida a alguien que había causado tanto dolor a personas inocentes.

Tengo también realiza un viaje trascendental, otra vez hacia el sur, a la clínica donde está recluido su padre, presa de una grave enfermedad. Desesperado ante el transcurrir de los días sin sentido, mientras todo el mundo desaparece a su alrededor, como su amante y la joven Fukaeri (además de seguir sin saber nada de Aomame y, últimamente, de su editor), Tengo se pone una gorra de béisbol, unas gafas de sol y sale de su apartamento. Camina hasta la estación y se sube a un expreso de la línea Chüo; no tiene ni idea de adónde va, simplemente se sube al primer tren (lo que recuerda el último viaje hacia el mar interior que efectúa Watanabe en Tokio blues). El tren pasará por las estaciones de Shinjuku, Yotsuya, Ochanomizu, hasta llegar a la terminal.

Una vez allí, se pregunta qué está haciendo; no puede seguir yendo de un sitio para otro sin ningún sentido. Desciende por el andén y se dirige a la parada de la línea Sóbu; cuando le pregunta a un empleado cómo puede llegar hasta Chikura lo antes posible, éste le dice que hay un expreso que se dirige a Tateyama y, cogiendo luego un tren normal, llegará a la estación de Chikura pasadas las dos. Su padre se había jubilado haCÍa cuatro años y poco después había ingresado en una clínica de esa ciudad, especializada en cuidar a pacientes con demencia; desde entonces sólo lo había visitado dos veces. La clínica se levanta en un solar separado de la costa por una carretera, y la descripción que se recoge en la novela también recuerda a otras clínicas o residencias de las novelas de Murakami. Por tanto, el hecho de encaminarse hacia allí posee el valor simbólico de la purificación.

El viaje también tiene un valor metaliterario, en el sentido de que, a

bordo del tren, Tengo lee un libro de relatos que giran en torno a los viajes; entre ellos hay una historia sobre un joven que viaja a un pueblo dominado por los gatos (otro símbolo recurrente en este autor, del que se ha hablado en varias ocasiones en esta investigación). Su título es El pueblo de los gatos, trata de una historia escrita por un escritor alemán que Tengo no conoce y se sitúa entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. En el cuento un joven viaja solo, con una única maleta como equipaje, de un lado a otro. Tampoco tiene un destino: cuando le apetece se sube a un tren y luego se baja en algún lugar interesante, hasta que se sube a otro tren y así sigue su camino. En una de esas situaciones, "desde la ventana del tren se veía un hermoso río serpenteante, a lo largo del cual se extendían elegantes colinas verdes. En la falda de aquellas colinas había un pueblecillo en el que se respiraba un ambiente de calma. Tenía un viejo puente de piedra. Aquel paisaje lo cautivó. Allí quizá podría probar deliciosos platos a base de trucha de arroyo. Cuando el tren se detuvo en la estación, el joven se apeó con su maleta. Ningún otro pasajero se bajó allÍ. El tren partió inmediatamente después de que se hubiera bajado" (p. 507). En la estación no se encontró con ningún empleado, y se dirigió hacia el pueblo atravesando el puente de piedra. El lugar estaba completamente en silencio; los comercios tenían las persianas bajadas y no se veía a nadie por la calle. Se dirigió al único hotel, tocó al timbre, pero tampoco le atendió ninguna persona. Entonces, pensó que quizá la gente se había marchado por algún motivo. Debía esperar a que regresaran, entre otras cosas porque el tren no volvería a pasar por la estación hasta la mañana siguiente.

Lo mejor del cuento viene a partir de este punto, ya que aquél era el pueblo de los gatos. Cuando el sol se ponía, muchos gatos atravesaban el puente y acudían tan contentos a la ciudad. "Sorprendido al ver aquello, el joven subió deprisa al campanario que había en medio del pueblo y se escondió. Como si fuera algo rutinario, los gatos abrieron las persianas de las tiendas, o se sentaron delante de los escritorios del Ayuntamiento, y cada uno empezó su trabajo. Al cabo de un rato, un grupo aún más numeroso de gatos atravesó el puente y fue a la ciudad. Unos entraban en los comercios y hacían la compra, iban al Ayuntamiento y despachaban papeleo burocrático o comían en el restaurante del hotel. Otros bebían cerveza en las tabernas y cantaban alegres canciones gatunas" (p.

508). Justo antes del amanecer, los gatos dejaban todo lo que estaban haciendo y volvían a desaparecer. Eljoven se quedó tan sorprendido que no quiso coger el tren al día siguiente, yeso mismo le ocurrió durante tres días seguidos. El problema es que en la tercera noche los gatos empezaron a oler a humano, así que formaron varios grupos y se dispusieron a patrullar el pueblo. No tardaron en observar que el olor provenía de lo alto del campanario, y subieron decididos hasta allí. “Los gatos parecían muy excitados y enfadados por el olor a humano. Tenían las uñas grandes y aguzadas y los dientes blancos y afilados. Además, aquél era un pueblo en el que los seres humanos no debían adentrarse. No sabía qué suerte le esperaría cuando lo encontraran, pero no creía que fueran a permitirle irse de allí habiendo descubierto el secreto”. Sin embargo, el muchacho se salvó porque los gatos no fueron capaces de verlo a pesar de encontrarse junto a él; estaba claro que no se había vuelto invisible, pero lo mejor era marcharse del pueblo. Al día siguiente el tren no se detuvo en la estación; pasó delante de él sin bajar la velocidad. El joven distinguió al conductor y a los pasajeros, pero ellos no se fijaron en él. Cuando esa misma tarde el sol volvió a ponerse, pensó que los gatos no tardarían en aparecer, y fue entonces cuando comprendió que se había perdido completamente. En realidad, ése era el lugar donde debía perderse; el tren no volvería a detenerse en la estación para llevarlo a su mundo “real”.

CÓDIGO EPISTÉMICO: LOS ENIGMAS Y LAS NOVELAS DE APRENDIZAJE

En la tercera parte de Crónica, el protagonista de la novela, Tooru Okada, se dirige en tren a la estación de Shinjuku para comprobar si sucede algo con su vida, lo que repite al día siguiente. Como no ocurre nada especialmente significativo, asegura entonces: "No hice ningún descubrimiento. Como siempre, el enigma seguía siendo un enigma, la duda seguía siendo una duda. Pero tenía la vaga sensación de que me acercaba a algo, aunque fuese muy despacio. Podía constatar esa proximidad con mis propios ojos poniéndome ante el espejo del lavabo" (p. 403). Unas páginas más adelante, Tooru y Ushikawa conversan en la casa del primero. Tooru se sienta en el suelo y acaricia la cabeza del gato, que ya ha regresado. Pide al secretario de N oboru Wataya que continúe con su relato sobre la mansión de la horca. Ushikawa dice entonces: "Sí, claro. Tiene usted razón. Si no escucha todo lo que he de decirle, no hay nada que opinar. Nunca se sabe qué puede venir después (…) Ahora bien, ¿quién es esa persona misteriosa que ha adquirido en esta ocasión el terreno? ¿Qué está ocurriendo detrás de aquellos altos muros? El misterio conduce a otro misterio… " (p. 480). La conversación termina con estas palabras de Ushikawa, que agrandan todavía más el enigma sobre el conocimiento: "No es preciso que me acompañe. He entrado solo, así que también podré salir solo. Yo mismo cerraré la puerta con llave. Una cosa más, señor Okada. Puede que sea un entrometimiento, pero sepa que en el mundo hay cosas que es mejor no saber. Y justamente son éstas las que la gente se muere por saber. Es un fenómeno extraño. Insisto en que hablo en teoría… Lo veré en otra ocasión. Me alegraría que la situación hubiese mejorado la próxima vez, cuando volvamos a vernos. Buenas noches" (p. 484).

Como ya se ha comentado en otro lugar, el arranque real de las obras de Murakami se produce casi siempre con una desaparición que afecta al protagonista, o a su entorno afectivo y laboral. Este

hecho le sume en una orfandad casi absoluta, y comienza a plantearse un sinfin de preguntas que tendrá que ir respondiendo poco a poco para entender lo que ocurre a su alrededor, tanto con la vida de las personas queridas como con la suya. Mientras esto se produce, los demás personajes también querrán resolver sus cuestiones personales, pues son dominados igualmente por sus propios enigmas. Es como si el autor quisiera vestir, continuamente, a sus personajes con la ropa de Edipo y los enviara a consultar al Oráculo de Delfos para encontrar respuestas a sus preguntas. Esta forma de elaborar las historias tiene que ver con los planteamientos tradicionales de las novelas policíacas. Aun así, las obras de Murakami suelen ser más complicadas, y no se observa el deseo de descubrir a ningún asesino despiadado que va dejando un reguero de cadáveres a su paso. Al escritor le gusta lo imprevisible, lo inesperado, no saber cómo sigue la historia que está escribiendo. Se complace en el misterio que envuelve a los personajes, incluso en el hecho de irlo descifrando lentamente. Ese misterio tiene una parte surrealista, que provoca que el lector sea incapaz de anticipar lo que va a ocurrir en la siguiente escena, o al final de la propia trama.

En Crónica no hay una única desaparición sino dos, la del gato y la propia Kumiko. En La caza el protagonista no sabe que el Ratón y el carnero salvaje han desaparecido, pero tiene que encontrarlos porque otras personas se lo piden (o se lo exigen). Por lo que se refiere a Kafka en la orilla, el muchacho intuye que tiene que escapar de su casa para que no se cumplan los vaticinios del oráculo. El fin del mundo es un continuo enigma, y hasta cierto punto también lo son las novelas más sentimentales, como Tokio blues, Al sur de la frontera, Sputnik, mi amor y After Dark. Los aspectos analizados de 1 Q84 inciden en cuestiones similares a las anteriores; sus enigmas se inician desde la primera página, y por eso quizá el propio Murakami cita en cierto momento la famosa frase de Chéjov en el sentido de que el escritor tiene que plantear problemas, no resolverlos.

Los informadores de Tooru Okada en Crónica van desde Malta y Creta Kanoo -dos bellas y extrañas hermanas-, hasta el enigmático señor Honda y el teniente Mamiya, sin descartar las intervenciones de Nutmeg y Cinnamon. En Kafka en la orilla casi todos los personajes cuentan cosas aljoven Katka Tamura para saber qué ha

pasado con su vida y, lo que es mejor, qué podría ocurrir con ella en el futuro. Óshima, la señora Saeki y la seductora Sakura se ocupan de ir diseminando ese tipo de información a lo largo del relato. Incluso la historia paralela -la de Nakata y Hoshino-, aportan datos necesarios para entender lo que se está produciendo en la trama principal. Algo similar puede decirse de La caza, donde se comienza con un protagonista que no sabe nada (y, lo más sorprendente, que no cree en la misión que debe realizar, algo inconcebible para su forma de ser y el estilo de vida que lleva), pero que termina sabiéndolo casi todo. Para ello son básicos los personajes del profesor Ovino y su hijo --el dueño del hotel del Delfin-, el Ratón (con sus cartas y su espectacular aparición al final de la novela) e incluso el hombre carnero. Mientras transcurre su aventura, el protagonista no deja de leer los relatos de Conan Doyle, pensando que después de todo puede tener sentido descubrir cuál es el misterio del carnero. En El fin del mundo los informadores también son diversos, desde el viejo científico y su secretaria "gorda y bella" que siempre viste de rosa, hasta la bibliotecaria (real y onírica) y los asesinos enviados por los semióticos para destrozarle la casa. En Tokio blues no existen personajes ficcionales que sepan más que otros, y se limitan a entablar conversaciones mientras comen, pasean y hacen el amor. En Al sur de la frontera y Sputnik, mi amor ocurre algo similar; no hay oráculos ni esfinges, sino la propia vida. En ocasiones la casualidad reúne a las personas, como les ocurre a Hajime con Shimamoto, o son el diario y los textos a ordenador los que tratan de desvelar (o interpretar) los misterios de la existencia, como le sucede a K con Sumire y Myü. La construcción del texto en el mundo ficcional de After Dark es diferente; en esta novela Murakami ha intentado narrar los hechos con la mayor pureza posible, precisamente porque se intentaba mantener a cierta distancia del bien y el mal. Y, por último, 1 Q84 recupera la forma de narrar de las novelas menos realistas. Se brindan multitud de datos cotidianos sobre la vida sencilla de los personajes, pero en determinados momentos, casi sin que el lector se haya preparado, aparecen dos lunas sobre el cielo o la gente de la Little People surge en medio de la página.

Profundizando en algunos de los aspectos esbozados, es necesario resaltar los enigmas fundamentales que se repiten sin cesar como si se estuviera en una única novela. En Crónica, por ejemplo, se plan-

tean preguntas desde las primeras páginas: ¿Por qué Tooru y Kumiko llaman al gato que encontraron abandonado al poco de casarse con el nombre del hermano de ella? ¿Por qué desaparece el animal incluso antes de que comience la novela, y no se sabe nada de él hasta la tercera parte? ¿Por qué no hay ninguna explicación sobre esa aparición, y de pronto su dueño lo llama sawara, que es el nombre de un pez muy popular en Japón y el mar interior? Dejando el caso del gato, las preguntas continúan planteándose: ¿Quién es la mujer de voz seductora que llama a Tooru por teléfono sin desvelar su identidad, pero admite conocerlo? ¿El personaje de May Kasahara es real o fruto de la imaginación de Tooru? ¿Por qué desaparece Kumiko tras la historia sobre la guerra en Manchuria que relata el teniente Mamiya? ¿Regresa Kumiko al final de la novela, o son imaginaciones del protagonista? ¿Tooru termina transformándose en Noboru Wataya? Algunas preguntas no encuentran respuesta al final del libro -como ya se ha señalado--. Las propias interrogaciones son una manera de estructurar la trama, de hacerla avanzar hacia su "no resolución", quizá porque en las vidas cotidianas de cada cual se producen demasiados misterios que nunca encontrarán explicaciones convincentes. En La caza las preguntas abundan igualmente: ¿Qué le ocurrió al mafioso en su juventud, durante la guerra? ¿Qué pretende el Ratón al mandar cartas al protagonista, tan sólo dejarle pistas para que lo encuentre? ¿Quiénes son el dueño del hotel del Delfín y el profesor Ovino? ¿Qué representa el hombre carnero? Casi todas las preguntas obtienen respuesta al final de la historia, quizá porque es una de las primeras novelas de Murakami. A medida que sus novelas ganan en complejidad, disminuye la necesidad de contestar a tantos interrogantes, o al menos serán trazados de otra forma.

Kafka en la orilla puede parecer una excepción en este planteamiento. Murakami deja claro desde el principio que los sucesos más inverosímiles también pueden ser explicados, bien científicamente (como el caso de la enfermedad del viejo Nakata), o debido a la casualidad. No obstante, como es una de las novelas más elaboradas del autor, las cosas no son tan evidentes. Katka Tamura dialoga con el joven llamado Cuervo siempre que se encuentra frente a un dilema. En las primeras páginas se habla de una tempestad de arena que no es otra cosa que el destino. Ahí estaría un primer enigma: ¿Cómo vencer al destino? Cuando está haciendo el equipaje para marcharse, Katka elige una

fotografia de su niñez en la que está en la playa con su hermana, y él mismo se pregunta: "¿Dónde y cuándo, quién nos debió de hacer esa fotografia? ¿Cómo es que yo tenía esa expresión de felicidad? ¿Cómo diablos podía parecer tan contento? ¿Cómo es que mi padre ha guardado únicamente esta fotografía? Todo esto es un enigma. Yo debo de tener tres años y mi hermana, nueve. ¿Tan bien nos llevábamos mi hermana y yo? No recuerdo en absoluto haber ido con mi familia a la playa" (p. 16). Las preguntas se las hace nada más empezar la historia, y podrían incluirse bastantes más en este epígrafe, siguiendo con el sentido de la profecía que induce al joven Katka Tamura a escapar de casa. ¿Está capacitado para viajar a setecientos kilómetros de distancia por sus propios medios, y sin levantar sospecha? ¿Por qué termina viviendo en el interior de una biblioteca? ¿Por qué aparece Sakura al principio del viaje, y no en otro momento? ¿La cabaña del bosque propiedad de Óshima y su hermano es la misma que la del Ratón de La caza, y el bosque que rodea ambas cabañas? En cuanto a la segunda línea argumental de la obra, ¿es posible aceptar la explicación científica de la enfermedad de Nakata, por mucha información técnica que se aporte? Desde el arranque se ofrecen documentos del ejército norteamericano, con entrevistas a la tutora del grupo de niños del colegio y a varios médicos, pero, ¿se debe creer en ellos? O, dicho de otra forma, ¿aclaran suficientemente los sucesos?

Murakami ha sido capaz de crear mundos posibles y llenarlos de personajes fascinantes, redondos, dinámicos, que evolucionan con la historia cuando consiguen entender lo que les está pasando. En El fin del mundo, por ejemplo, el calculador se sube a un ascensor, y se pregunta si está en marcha o detenido, así que el misterio se presenta nada más empezar la novela. Además, no tiene ni botones ni interruptores, y todo le resulta muy extraño allí dentro, casi disparatado: su tamaño es enorme (podría caber una oficina), está demasiado limpio y es silencioso. El personaje llega a un edificio de oficinas del centro de Tokio, pues le han ofrecido un trabajo, pero no tiene claro qué es lo que va a hacer. Y más extraño es si se leen los capítulos pares, donde el narrador aparece en la ciudad de El fin del mundo. El autor tiene que incluir un mapa donde describe los lugares más significativos, pero, no obstante, los lectores pueden dudar de lo que se les cuenta. Lo que empieza a aclarar los acontecimientos es el hecho de que Murakami disemina en el texto los elementos cotidianos reconocibles en sus tramas, como ocurre

ya desde la página 18: “Cerré los ojos y, como quien limpia los cristales de las gafas, dejé en blanco los hemisferios derecho e izquierdo del cerebro. Después me saqué las manos de los bolsillos del pantalón, extendí las palmas, dejé que se secara el sudor.

Llevé a cabo todos estos ritos preparatorios, similares a los de Henry Fonda antes de batirse en duelo en la película El hombre de las pistolas de oro. No es que tuvieran una gran importancia en sí mismos, pero es que a mí me gusta mucho esa película”. Después siguen las alusiones a Proust (pp. 21 Y 22), Hemingway, Furtwangler y la orquesta Filarmónica de Berlín (p. 85) Y las películas Cayo Largo y El sueño eterno, con Bogart y Bacall (p. 86). En el último tercio de la novela el calculador y la nieta del científico tienen que escapar de los semióticos y los tinieblos, y la trama introduce una especie de película de cine negro, con el homenaje evidente a directores como Houston y Hawks, y las novelas de Conan Doyle. No obstante, el mundo posible de su literatura es más complejo que el de una simple historia de buenos y malos.

Tokio blues es una clásica novela de aprendizaje, donde Watanabe evoluciona a medida que le ocurren cosas (buenas y malas) y se relaciona con otros personajes que le ayudan a ser mejor persona. Un comentario similar puede hacerse de Al sur de la frontera, Sputnik, mi amor y After Dark. Y todo ello se relaciona con los enigmas y misterios aludidos, ya que el crecimiento epistémico de los héroes de esas novelas incluye el esclarecimiento de las partes “oscuras” de sus vidas. Como en las mejores novelas de ese estilo, los libros de Murakami se llenan de personajes que se equivocan y aciertan en la misma proporción, y casi siempre en un entorno político, social y económico que marca la mayor parte de los acontecimientos. Por eso Watanabe se pregunta muy pronto sobre el poder de la memoria. Cuando piensa en el pasado dice que “apenas presté atención al paisaje” (p. 11). Simplemente no se fijaba en él, y nunca hubiera sospechado que fuera a convertirse en algo importante dieciocho años después. “A decir verdad, en aquella época a mí me importaba muy poco el paisaje”, lo que podría decir cualquier joven de cualquier lugar del mundo, pero que aquí lo asegura Watanabe para que su presencia un tanto “acrática” empiece a llenar los escenarios de este mundo ficcional que representa el texto de Tokio blues. Watanabe comienza a pensar en sí mismo, en la hermosa mujer que camina a su lado, en ellos dos juntos, y luego vuelve a pensar sólo

en sí mismo. "Estaba en una edad en que, mirara lo que mirase, sintiera lo que sintiese, pensara lo que pensase, al final, como un bumerán, todo volvía al mismo punto de partida: yo. Además, estaba enamorado, y aquel amor me había conducido a una situación extremadamente complicada, N o, no estaba en disposición de admirar el paisaje que me rodeaba". Pero como la memoria es compleja, una de las primeras imágenes que recibe en su cerebro mientras está aterrizando en Hamburgo es la de aquel "prado". El olor de la hierba, el viento frío, el perfil de las montañas, el ladrido de los perros… Lo recuerda con tanta nitidez que tiene la impresión de que podría tocar las imágenes con la punta de los dedos. Sin embargo, ese paisaje está desierto porque Naoko no está en él. "No hay nadie. No está Naoko, ni estoy yo. '¿Adónde hemos ido?', pienso. '¿Cómo ha podido ocurrir una cosa así?' Todo lo que parecía tener más valor -ella, mi yo de entonces, nuestro mundo- '¿adónde ha ido a parar?' Lo cierto es que ya no recuerdo el rostro de Naoko. Conservo un decorado sin personajes". No obstante, y como es una novela de aprendizaje, Watanabe sabe que "si me tomo el tiempo suficiente, puedo revivir su imagen".

Hajime es el protagonista de Al sur de la frontera; su nombre significa "principio", y quizá por eso nació "la primera semana del primer mes del primer año de la segunda mitad del siglo xx" (p. 9). Además, el texto de esta novela adopta una posición que marcará el carácter del mundo ficcional en su conjunto, como situar la guerra en la primera página de la novela. El padre de Hajime, empleado en una empresa de valores (un aspecto esencial para la comprensión de la trama), también vivirá la guerra en primera persona, pues lo reclutaron cuando era estudiante y lo enviaron a Singapur, donde, tras la rendición, permaneció un tiempo en un campo de prisioneros. Junto a ello, la casa de su madre ("un ama de casa corriente") fue bombardeada por los B-29, y ardió el último día de la guerra. Aún no se ha salido de la primera página de la novela, de ese "principio" metafórico a partir del cual Hajime se convertirá en un triunfador que no conseguirá la felicidad. El problema del personaje es que en las últimas líneas de la novela, reconoce que la "felicidad" aparente de su vida no le ha conducido a la serenidad. "Sentado ante la mesa de la cocina, contemplaba aún la nube que flotaba sobre el cementerio", asegura en la página 267, y es como si volviera al principio, con la alusión al conflicto bélico. La nube "no se había movido ni un milímetro. Permanecía inmóvil, como si

estuviera clavada en el cielo". Ya era hora de que despertara a sus hijas, que necesitaban ese nuevo día más que él. Este final recuerda el desenlace de Sputnik, mi amor. "Salto de la cama. Descorro las viejas cortinas quemadas por el sol, abro la ventana. Me asomo, alzo los ojos hacia un cielo todavía oscuro. En él, no hay duda, flota una media luna de tonos enmohecidos. Con eso basta. Estamos mirando la misma luna del mismo mundo. Estamos ligados a la realidad por una sola línea. Sólo tengo que ir tirando de ella en silencio" (p. 244). A K sólo le queda tirar de la línea de la realidad para vivir; después de lo que ha ocurrido con Sumire y Myü, es consciente de que nada volverá a ser lo mismo. Aun así, tampoco parece triste, como mucho algo melancólico; quizá por eso extiende los dedos y se mira las palmas de las manos, y asegura que no ve rastros de sangre en ellas, pero dice que se ha filtrado en otro lugar, los mundos interiores donde viven (o mueren) Sumire y Myü. Después de todo, la joven quizá haya vuelto tras su particular odisea, como si Homero la hubiera escrito en "menos de cincuenta palabras". Eso es lo que le dice desde una cabina telefónica (o lo que K sueña o parece soñar).

Después de las 250 páginas de After Dark, nada volverá a ser igual para los personajes principales, yeso que sólo ha transcurrido una noche en las vidas de las hermanas Mari y Eri, del joven músico Takahashi, de las mujeres del lave hotel e incluso del despreciable informático que maltrata a las mujeres. Por ese motivo se puede leer un poco antes de terminar que "convertidos en un punto de vista único y puro nos encontramos en las alturas, sobre la ciudad. Lo que vemos ahora es el cuadro de una enorme metrópolis que se despierta. Trenes de cercanías pintados de diferentes colores se desplazan cada uno en una dirección distinta llevando a mucha gente de un lugar a otro. Ellos, los transportados, son individuos con un rostro y una mentalidad distintos, pero, a la vez son 'parte' anónima de un conjunto. Son una totalidad, pero, a la vez, sólo una pieza" (p. 244). En el pequeño mundo ficcional que ha narrado la cámara anónima, Mari está durmiendo en la misma cama de su hermana Eri, con el cuerpo pegado al de ella. Es como si sonriera por primera vez en toda la novela. La muchacha ha atravesado el mundo de las tinieblas, ha hablado con personas distintas a lo largo de aquella noche; y ahora ya no hay nada que pueda amenazarla. "Ella tiene diecinueve años y está protegida por un techo y unas

paredes. Está protegida por el jardín de césped, la alarma de seguridad, el coche Wagon acabado de encerar y los inteligentes perros de gran tamaño que pasean por el vecindario. El sol de la mañana que penetra por la ventana la envuelve con dulzura, caldea su cuerpo. La mano izquierda de Mari descansa sobre la negra cabellera de Eri desparramada sobre la almohada. Sus dedos, un poco doblados, se abren blandamente trazando un arco natural" (pp. 247 Y 248). Es posible que Eri también haya cambiado a lo largo del texto, aunque sea ligeramente. Durante muchas páginas el narrador ha mostrado el mundo en el que vive perpetuamente dormida, esperando que algo externo la despierte, y no sólo del sueño, por eso se ha producido la espacialización del tiempo, algo común en la novela posmoderna. Algunos detalles sobre su vida se conocen a través de lo que cuenta Mari (y otros cuantos detalles del propio Takahashi), y por eso el calor de su hermana es esencial para su leve transformación. "Los pequeños labios de Eri se mueven ligeramente, como si estuviera reaccionando a algo. Un rápido temblor que dura un instante, décimas de segundo. Pero a nosotros, convertidos en un puro y agudo punto de vista, no se nos puede pasar por alto semejante movimiento" (p. 248).

El narrador de 1 Q84 resulta, en ocasiones, un tanto extraño. Es como si no se creyera del todo lo que está contando, y por eso incurre en numerosas repeticiones. El lector ya ha aceptado el pacto de ficción, y sabe perfectamente quién es Murakami, pero tal vez el propio autor haya ensayado con esta novela otra manera de construir sus mundos posibles. Lentamente el lector debe introducirse en el mundo paralelo de 1 Q84, dejando atrás el mundo real (que no deja de ser ficticio) de 1984, y quizá sea necesario insistir en describir la tierra que se pisa en el mundo real del texto, para poder dar el salto a ese otro mundo de las dos lunas, donde la Little People elige intermediarios para que los humanos puedan escuchar su voz.

Los enigmas también son numerosos en un texto asi. En principio no resulta sorprendente que Komatsu confie en Tengo para mejorar el texto de Fukaeri. El joven le ha ido entregando sus manuscritos y, aunque no se ha decidido a publicarle ninguno todavía, valora su capacidad como escritor. Otra cosa es saber más adelante que la joven Fukaeri sufre dislexia y que no ha sido ella la que ha

redactado La crisálida de aire, sino que se la había dictado a otra chica, en concreto a Azami, la hija de su profesor Ebisuno, que será el encargado de desvelar la historia de la secta Vanguardia, así como de Amanecer, una escisión violenta de la misma. Tengo apenas entiende lo que ocurre; es un pelele del destino, lo que vuelve a recordar a tantos personajes masculinos de Murakami, mezcla de indiferentes e insatisfechos, dentro del código axiológico. Su dote alética sugiere que estos sujetos se mueven en una especie de "ceguera" existencial, si bien es cierto que en algún momento deciden rebelarse contra ese destino. En el caso de 1 Q84, el narrador usa las comparaciones del proceso de escritura de La crisálida de aire con dos de los grandes clásicos de la literatura japonesa, el Kojiki y el Heike monogatari. Este último libro es fundamental en la literatura de Japón (con el mundo de los samuráis), y Murakami lo convierte en pieza central de 1 Q84, cuando Fukaeri confiesa a Tengo que es capaz de memorizar páginas enteras de cualquier texto. Este hecho sigue en la línea de desvelar ideas, futuros acontecimientos y conexiones con aspectos esenciales de la trama.

"Oralidad y mitología", ingredientes esenciales en una novela tan mágica como 1 Q84. Aomame no es una samurái, pero tiene algo de ese mundo: es experta en artes marciales, trabaja en un gimnasio y se dedica a asesinar a maltratadores. Además, tanto ella como Tengo saben que para que la otra persona no muera ellos tienen que sacrificarse, lo que se conecta con la secular tradición japonesa relativa al suicidio mencionada en varias ocasiones a lo largo del ensayo. La ausencia de un código ético en el sintoísmo ha convertido a la "pureza" y a la "sinceridad de las acciones" en los principios reguladores de la conducta del ser humano. "Cuando en la literatura japonesa a partir del siglo XII, los samuráis empiezan a abrirse el vientre para borrar una mancha en su honor, en realidad están afirmando o bien la pureza de su intención o bien su voluntad suprema de lavar cualquier mancha de deshonor. Los preparativos de este suicidio ritual tienen además mucho de rito de purificación" (Rubio, 2007: 92). Algo similar representan las obras del gran dramaturgo japonés del siglo XVIII, Monzaemon Chikamatsu, cuyos personajes principales se suicidan para demostrar el makoto (ejercicio máximo de sinceridad de amor mutuo). También es importante la consideración del budismo zen para los samuráis,

que, en un intento para lograr la iluminación personal, recomienda la disciplina y el esfuerzo.

Por todo lo anterior, un pasaje del Heike tiene su espacio hacia la mitad de la novela, un pasaje que la joven Fukaeri se sabe de memoria y que recitó durante la presentación de su novela tras ganar el premio. Este fragmento todavía lo leen los niños japoneses en el colegio, como una especie de Mio Cid para los españoles, una de las historias más trágicas, pero representativas, del espíritu japonés. Tras la caída del clan de los Taira, Minamoto no Yoshitsune huye de Kioto perseguido por Yoritomo. Comienza de esta manera una batalla familiar dentro del clan que se hizo con la victoria. Fukaeri recita a Tengo, con precisión, la batalla de Dan-no-ura, que posee un significado metafórico en la trama.

“Los soldados Genji habían saltado al abordaje de las naves de los Heike y habían matado a flechazos y tajos de espada a los timoneles y marineros, de suerte que, con todos estos muertos sobre cubierta, los barcos iban a la deriva.

Cuando Tomomori, el consejero medio de los Heike, comprendió la situación, se subió a un bote y remó hasta la nave imperial.

El fin de los Heike ya está aquí -dijo-. Arrojad al mar todo lo que sea ofensivo para la vista.

y él mismo corrió de popa a proa barriendo, limpiando y quitando el polvo de sus propias manos para recibir dignamente el fin.

Señor consejero medio -le preguntaron todas las damas de la Corte-, ¿cómo va la batalla? ¿Qué está sucediendo?

Pronto vais a conocer a unos soldados muy apuestos llegados de las provincias del Este -contestó Tomomori, que se echó a reír con sarcasmo.

¿Cómo os atrevéis, señor, a bromear en tales momentos? -le reprocharon las damas, que se pusieron a gimotear ruidosamente.

Ni-dono, la viuda de Kiyomori, al ver cómo se desarrollaba el combate, demostró estar preparada para la ocasión. Se puso por la

cabeza dos kimonos de luctuoso color gris, se remangó la amplia falda de seda, aseguró la sagrada esfera de jade bajo el brazo y se ciñó a la cintura la espada sagrada. Luego tomó en sus brazos al emperadorniño y le habló con estas palabras:

- Aunque sea una mujer, no pienso caer en manos enemigas. Voy a acompañar a Su Majestad. Los que mantengan lealtad a Su Majestad, que me sigan.

y se dirigió a la borda.

El emperador tenía ocho años, aunque aparentaba mayor edad.

Era tan bello que su figura parecía resplandeciente. Su negra cabellera le caía por la espalda. Con expresión de extrañeza, preguntó:

- Abuela, ¿dónde me llevas?

NI-dono volvió su cabeza al niño y, aguantando las lágrimas, le contestó:

- ¡Ah, Su Majestad todavía no lo sabe! Por el esfuerzo que realizó en su vida pasada, ha cumplido los Diez Santos Preceptos del budismo, y por eso ha nacido emperador. Pero, arrastrada por un karma fatal, la buena fortuna ha llegado a su fin. Majestad, despedíos del santuario de Ise mirando al levante; luego, rezad con la vista dirigida al poniente para ser recibido por Buda en el Paraíso. ¡Ay, Majestad, estamos en un mundo de sufrimiento! ¡OS quiero llevar a un bonito lugar llamado el Paraíso de la Tierra Pura!

Así le habló NI-dono, que ya no pudo contener más las lágrimas.

El pequeño soberano, vestido con un kimono color verde oliva y peinado con dos largas coletas, juntó sus tiernas manitas. Tenía también lágrimas en los ojos. Primero, hizo una reverencia mirando a Oriente para decir adiós al santuario de Ise. Después, invocó el nombre de Amida con la vista dirigida a Occidente. A continuación, la abuela lo sostuvo en sus brazos y, para consolarlo, le dijo:

- Ya verá, Su Majestad, como también en este mar hay una capital.

Al momento, abrazada al niño, se arrojó a las profundidades marinas".

El valor, la lealtad y la honra son valores del código de los samuráis, que se concretan en el desprecio del peligro y el amor del riesgo. Tengo no sabe que el comportamiento de Aomame sigue, hasta cierto punto, el patrón de los viejos samuráis que relatan libros como el Heike. Por ahora se limita a escuchar la historia narrada por Fukaeri con los ojos cerrados, como si estuviera "escuchando mismamente a un bonzo ciego tañedor de biwa" (p. 328). Comprendió, eso sí, que el Heike monogatari era una epopeya de tradición oral. "La sublime batalla marítima que había tenido lugar en el año 1185 en el estrecho de Kanmon cobraba vida en su relato. La derrota de los Taira ya se había decidido y la esposa de Kiyomori, Tokiko, se arrojó al mar con el emperador-niño

Antoku en brazos. Las damas de la corte prefieren seguirla que caer en manos de los soldados de la provincia del Este. Tomomori oculta su aflicción y, a modo de broma, urge a las damas a que se suiciden. 'Si no, sabréis lo que es un infierno en vida. Más os vale sacrificaros:".

Tengo está sorprendido ante esta capacidad insospechada de Fukaeri, aunque los enigmas siguen dando vueltas en su cabeza desde el momento de leer la primera versión de la novela de Fukaeri y Azami. ¿Qué representa esa cabra que cuida la niña protagonista en la comuna donde vive en medio de las montañas? ¿Qué es, realmente, la crisálida de aire? ¿Y la Little People? El joven escritor intenta responder a esas preguntas basándose en la idea de que la novela es un relato mitológico o tan sólo una ingeniosa alegoría. Tras recitar los pasajes del Heike, Fukaeri pide a Tengo que lea pasajes de una de las novelas favoritas del profesor Ebisuno, donde aparece el Gran Hermano.

"- ¿1984? No, no lo tengo. -¿De qué trata?

Tengo recordó el argumento de la novela.

- Lo leí hace muchísimo tiempo, en la biblioteca del colegio, y no me acuerdo bien de los detalles, pero se trata de un libro que fue publicado en 1949. Por aquel entonces, 1984 era un futuro lejano.

- Este año.

- Sí, este año es justo 1984. Un día el futuro también se hace pre-

sente. Y pronto será pasado. En la novela, George Orwell describe el futuro como una sociedad oscura controlada por un sistema totalitario. Un dictador al que llaman el Gran Hermano gobierna de forma estricta a la gente. Se restringe la información y se reescribe la Historia incesantemente. El protagonista trabaja para la Administración y se ocupa de corregir palabras. Al construir una nueva Historia, la vieja se suprime por completo. Para ello se van sustituyendo también las palabras o se cambian sus significados. Como la historia se reescribe con tanta frecuencia, llega un punto en el que ya nadie sabe qué es verdad. Nadie sabe quién es aliado y quién enemigo. De eso trata" (p.329).

El código epistémico adquiere todo su sentido en ese instante, ya que arrebatar la Historia al ser humano es quitarle su personalidad, cometer "un crimen", como dice Tengo a la chica. La memoria del ser humano tiene una parte individual y otra colectiva, y esta última se denomina Historia. Si se modifica la Historia, si se inventa otra, entonces la memoria colectiva pierde su significado.

En otro momento de la novela, a medida que el profesor Ebisuno cuenta a Tengo la historia de Vanguardia, fundada por Fukada, el padre de Fukaeri, los enigmas continúan creciendo; no tanto por la comprensión de la misma, sino por el hecho de que Fukada y su hija desaparecen de pronto. El profesor Ebisuno dice: "Lo que quiero saber es qué le ocurrió a Eri en Vanguardia. Y qué le ha deparado el destino al matrimonio Fukada. Durante los últimos siete años he hecho todo lo posible por esclarecerlo, pero al final no he encontrado ni una sola pista. El muro que me bloqueaba el camino era inexpugnable. Quizá la clave para resolver el misterio se esconda dentro de la historia de La crisálida de aire. Si existe esa posibilidad, por ínfima que sea, quiero jugármela por ella. No sé si estás capacitado o no, pero sientes una gran estima por la obra y estás metido hasta el fondo en ella. Puede que eso te capacite" (p.198).

Tengo deberá enfrentarse, a partir de cierto momento, con dos nuevos problemas, las desapariciones de su amante y de la propia

Fukaeri (que se había ido a vivir a su casa). Lo más asombroso es que la comunicación de la desaparición de Kyóko Yasuda, su amante, se la hace su propio marido, lo que sume a Tengo en un mar de dudas. Un nuevo enigma es la proposición que recibe por parte de un tal Ushikawa (representa a una fundación llamada Nueva Asociación para el Fomento de las Ciencias y las Artes de Japón), tan sólo porque es un escritor prometedor. La subvención anual es de tres millones de yenes; cada año eligen a cinco artistas o investigadores y les ofrecen una ayuda. Durante un año pueden escribir o investigar lo que quieran, sin ningún tipo de condición. Lo único que exigen es que, pasado ese tiempo, entreguen un trabajo en el que expliquen qué han hecho y qué resultados han obtenido. Éstos se publicarán en la revista editada por la fundación.

Quizá la solución que brinda Murakami en la novela se encuentre en la conversación entre Fukaeri y Tengo ya aludida. Tengo adquiere "conocimiento y destrezas" por una cualidad que se menciona en la página 329: la curiosidad. Tras la conversación sobre el libro de Orwell, Fukaeri le pide que lea otro libro en voz alta; el joven busca en su estantería y, después de varios minutos de duda, elige La isla de Sajalín, de Chéjov, que había terminado de leer hacía poco. Este hecho conecta 1 Q84 con La caza, gracias a los componentes míticos comentados con anterioridad. Sajalín era un lugar explotado como colonia penal, y la mayoría de la gente lo miraba con recelo. Chéjov recorrió más de cuatro mil kilómetros desde Moscú para llegar allí, ante la incredulidad de sus amigos y lectores. En 1890, el escritor tenía treinta años y un prometedor futuro. Después de ocho meses, decidió escribir una especie de investigación o libro topográfico. Tengo asegura a Fukaeri que ni el propio Chéjov sabía qué quería encontrar en aquel lugar perdido del mundo; quizá sólo lo hiciera para comprobar por sí mismo cómo era ese sitio que tenía tan mala fama. Era la "curiosidad" en estado puro, la búsqueda de la inspiración sin más explicaciones. Aunque seguro que habían influido otras cosas, como el hecho de querer salir del lugar asfixiante donde vivía. Estaba harto del ambiente de los CÍrculos literarios de Moscú; no congeniaba con sus colegas, literatos pedantes que se ponían la zancadilla unos a otros. El viaje de Chéjov, concluye Tengo, intentaba alejarle de esos CÍrculos literarios. Es posible que la isla le sorprendiera tanto que terminó escribiendo una obra con la información recopilada durante el viaje.

“No era tan sencillo escribir una novela, así como así, inspirándose en ello. Y podría decirse que aquella área enferma formaba parte de su propio cuerpo. Quizá fuera precisamente eso lo que él estaba buscando” (p. 331).

La novela alude a los guiliakos y ainos, pobladores de la isla y una parte del viejo Japón. Los guiliakos vivían en Sajalín antes de que llegaran los rusos; al principio se habían instalado en el sur, pero fueron desplazados por los ainos, que llegaban desde Hokkaidó, y se dirigieron al centro. Los ainos habían tenido que abandonar aquel Japón antiguo expulsados por los que luego se llamarían japoneses. Chéjov dejó por escrito los últimos testimonios de los guiliakos, y lo que hace Murakami ahora es buscar su respaldo para dar sentido al código epistémico de la novela. El conocimiento de las páginas de Chéjov que Tengo acaba de leer le quitan las ganas de escribir su propia novela. Fukaeri se ha dormido, pero Tengo no puede dejar de pensar en el texto de Chéjov.

“En aquellos confines del mundo, debía de haber sentido una especie de impotencia abrumadora. Ser un escritor ruso a finales del siglo XIX debía de ser sinónimo de tener que cargar con un destino amargo e ineludible. Cuanto más intentaban ellos huir de Rusia, más iba engulléndolos ella” (p. 337). ¿Continuará Murakami refiriéndose a su propia situación en Japón? Responder a esa pregunta tal vez no sea lo más importante, y en el siguiente párrafo enfrenta al lector ante un personaje típico de sus mundos posibles, ya que Tengo “enjuagó la copa de vino con agua y, tras lavarse los dientes en el cuarto de baño, apagó la luz de la cocina, se acostó en el sofá, se tapó con una manta y se dispuso a dormir. En el fondo de sus oídos volvió a resonar un fuerte rumor de oleaje. No obstante, al poco rato, sus sentidos se fueron apagando hasta que entró en un profundo sueño”. Seguro que volvió a soñar con la isla de Sajalín y un escritor como Chéjov, obsesionado por la soledad que le atenazaba mientras no encontrase a aquella jovencita que le cogió la mano cuando eran pequeños. “Junto a la desembocadura del Naibu se alzó en otro tiempo el puesto de Naibuchi, fundado en 1866. Mitsul encontró allí dieciocho construcciones, habitables o no, una capilla y una tienda de víveres. Un periodista que visitó N aibuchi en 1871 escribe que había veinte soldados a las órdenes de un cadete. En una de las isbas encontró a la esposa de un soldado,

una mujer alta y hermosa, que le ofreció huevos frescos y pan negro. La mujer alababa la vida local y sólo se quejaba de que el azúcar era muy caro. En la actualidad no queda ni rastro de esas isbas, y, al mirar alrededor y ver el espacio desierto, la bella y alta mujer se antoja un mito (…) El mar es frío y húmedo, y sus altas olas grisáceas rompen en la arena y parecen exclamar: "Señor, ¿por qué nos creaste?" Es ya el Gran Océano u océano Pacífico". Y ahí está el Japón que Tengo y Aomame deben reconocer.

EL MUNDO DIÁDICO Y LOS PASADIZOS

Si se unifican en un único mundo ficcional dos dominios con condiciones modales contrarias, se obtiene la estructura de un mundo diádico. Por ejemplo, a partir del código alético se puede explicar el mundo mitológico, como combinación de los dominios natural y sobrenatural. Algo similar ocurre con el mundo deóntico al distinguir entre lo prohibido y lo permitido, el mundo axiológico y los valores positivos de un dominio y los negativos de otro, y el mundo epistémico con un dominio conocido y otro desconocido. Dos casos conocidos son el mundo de los mitos (con el agujero negro que surge ante el desconocimiento de lo sobrenatural por parte de las categorías del mundo natural), y el mundo de los viajes (con Ulises y Orfeo descendiendo al Infierno).

El concepto de pasadizo utilizado en este epígrafe se debe a Cortázar (ver Onishi, 2007: 50-55). En un momento concreto de la vida -en el metro o leyendo un periódico en un café-, el ser humano deja de ser él mismo y es atrapado en un sistema de receptáculos comunicantes, algo aparentemente inconcebible; el "yo" individual desaparece y se abre para la comunicación con otros seres. Para Cortázar esta experiencia del pasadizo arranca de lo fantástico, uno de los temas esenciales de algunos de sus cuentos. Lo fantástico cortazariano se corresponde con el mundo ficcional de la otredad de Murakami. El pozo es el pasadizo que, por antonomasia, utiliza Murakami en Crónica (alude a él también en Tokio blues, a pesar de que la metáfora está menos elaborada, así como en 1 Q84 para conectar el mundo real con el paralelo). En Crónica, por una parte, se interrelacionan los años treinta y la guerra en Mongolia con la época actual y los problemas económicos de Japón, y, por otra, Tooru encuentra el sosiego y la fuerza necesarios para enfrentarse, por fin, con Noboru Wataya y pedir a Kumiko que vuelva a su lado.

El relato del teniente Mamiya es apasionante. Asegura que fue destinado a Manchuria a principios del año 12 de Shoowa (1932), como alférez en el cuartel de Kwantung en Hsin-ching. Se había li-

cenciado en Geografia y le destinaron al Cuerpo Topográfico Militar. En esa época, Manchuria vivía una situación de tranquilidad; las operaciones militares se habían desplazado al interior de China y ya no luchaban las tropas del ejército de Kwantung sino las del Cuerpo Expedicionario de China. El ejército de Kwantung no perdía de vista las tierras del norte, pero había situado en Manchuria sus tropas para mantener la paz y la estabilidad política del Estado títere de Manchukuo. Aunque Mamiya no tenía que formar parte de ninguna misión peligrosa, un año después se le ordenó proteger a un hombre de paisano, Yamamoto, que pretendía estudiar las costumbres y el modo de vida de los mongoles en Manchukuo. Debía hacer una investigación en la estepa de Hulunbuir, cerca de la frontera con la Mongolia Exterior. El ejército le ofrecía una pequeña escolta: el alférez Mamiya, el sargento Hamano y el cabo Honda. El problema es que los dos países que hacían frontera con Manchukuo eran la Unión Soviética y Mongolia Exterior, susceptibles a las violaciones de la línea fronteriza. Lo que Mamiya no sabía era que Yamamoto había sido encargado de una misión militar secreta, y no geográfica ni sociológica, y que en seguida serían hechos prisioneros por los rusos y mongoles, tras atravesar la línea enemiga que marcaba el río Khalkha. El miedo que tenían era que estallara una guerra entre Japón y la Unión Soviética, lo que llevaría a Hitler a invadir Polonia y Checoslovaquia. En ese mundo, el sargento Hamano será asesinado por los mongoles, Yamamoto desollado vivo por el jefe mongol bajo la vigilancia de un coronel ruso y ante la atenta mirada de sus hombres, que parecen disfrutar con el acto de canibalismo, Mamiya lanzado al interior de un pozo y tan sólo el cabo Honda conseguirá escapar.

El cabo Honda será el que lo saque de allí días después, tras sufrir alucinaciones y pensar que va a morir en las estepas de Mongolia. Durante muchos momentos cree que está muerto de verdad, o, dicho de otra forma, casi le resulta indiferente estar vivo o muerto. Excavado en el suelo, el pozo posee un brocal de piedra de un metro de altura. Agarrándole por el cogote, le obligan a asomarse dentro. En la página 174, Mamiya dice a Tooru: “Era un pozo profundo. Me dio la impresión de que pasó mucho tiempo antes de que chocara contra el suelo. Como es obvio, tardé a lo sumo unos pocos segundos, y a eso no se le puede llamar’ mucho tiempo’. Pero recuerdo que pensé en muchas cosas mientras caía a través de las

tinieblas". Los siguientes párrafos reflejan el caos interior que iba asaltando a Mamiya a medida que pasaba el tiempo. Se suceden expresiones del tipo: "No sé cuánto tiempo permanecí inmóvil". "Me mantuve en la misma posición, soportando el dolor". "A veces oía el viento". "Reprimiendo el dolor, palpé en torno a mí con cautela". "Luego pasé la palma de la mano por la pared del pozo. Estaba recubierta de piedras planas y delgadas superpuestas". "Arrastrándome, me incorporé y me apoyé en la pared haciendo un gran esfuerzo". "No sé cuánto tiempo pasó". Poco después Mamiya confiesa que todo lo que había en el interior del pozo se transformaba en una única cosa para él; era una sensación plena de comunión, algo que volverá a aparecer en Kafka en la orilla. El verdadero sentido de la vida se encontraba en una luz que no duraba más que unos segundos, y le impulsaba a sentir que había llegado el momento de morir. Tal vez su vida terminara en ese pozo del desierto de Mongolia, ya que el corazón se le consumió envuelto en la luz que brillaba diez o quince segundos al día. No era capaz de explicárselo bien, pero después de eso nada de lo que había visto y vivido volvió a afectarle; incluso cuando frente a los tanques soviéticos perdió la mano izquierda o en el campo de concentración en Siberia, cuando todo estaba dominado por una especie de insensibilidad hacia la vida. Nada volvió a importarle, porque lo que había dentro de él había muerto.

Como contraste, pueden leerse unos comentarios de Tooru cuando baja al pozo de la casa abandonada, por propia voluntad. "Ante el pozo, aparté las piedras y las dos tablas con forma de media luna que lo cubrían. Arrojé una piedra pequeña para comprobar si había agua. Volví a oír el mismo sonido seco de la vez anterior. No había agua. Me quité la mochila que llevaba a la espalda, saqué la escala de cuerda y até un extremo en el tronco de un árbol cercano. Tras dar unos fuertes tirones me aseguré de que no se soltaría. Todas las precauciones eran pocas. Si llegaba a soltarse o desatarse, tal vez no podría volver a la superficie" (p. 231). Las sensaciones del joven, aun pareciendo semejantes a las del teniente Mamiya, son diferentes. "Lo primero que hice en la oscuridad, aferrado todavía a un peldaño de la escala por si tenía que emprender la huida, fue tantear el fondo con la punta del zapato. Sólo tras comprobar que no había agua ni tampoco algo extraño, me atreví a pisarlo (…) A la luz de la linterna, el aspecto del fondo del pozo me recordó la

superficie de la luna tal como la había visto tiempo atrás por televisión (…) Respiré, me senté en el fondo del pozo y apoyé mi espalda contra la pared. Luego cerré los ojos y dejé que mi cuerpo se familiarizara con el lugar. '¡ Bueno! ',pensé, 'ya estoy en el fondo de un pozo ,,, (pp. 232-233). Tooru recuerda su vida allá abajo, la época en que conoció a Kumiko y se hicieron novios, los sueños con Creta Kanoo y la mujer desconocida de las llamadas telefónicas, dentro de la extraña habitación que volverá a aparecer al final de la novela para vengarse de Noboru Wataya, y también recuerda conversaciones con su vecina May Kasahara, y todo ello atravesado por la herida de la soledad, del anonimato, de la sensación de que si se quedara en el fondo del pozo nadie le echaría en falta. Esta última idea es la que enlaza con fuerza las dos historias, la del teniente Mamiya y de Tooru Okada. ¿Se importa realmente a los demás, para que vayan a buscarle al fondo de un pozo? Ése es el principal pasadizo interior de la novela, tanto fisico como espiritual.

Antes de llegar al pozo existe otro pasadizo o conexión entre los mundos ficcionales que se derivan de esta novela, en concreto el callejón que une las viviendas de la zona residencial de Setagayaku. En la página 223, Tooru llega a través del pasadizo al mundo de Creta Kanoo, como antes había ido al mundo de May Kasahara. Dice: "Volví por el callejón hasta la parte posterior de mi casa y salté el muro (…) Tuve la alucinación de que se trataba de un sueño. Pero era la continuación de la realidad. Aún flotaba vagamente por la casa el olor de la colonia que había vertido. Creta Kanoo estaba sentada en el sofá con ambas manos sobre las rodillas". No sólo se conecta el mundo de Tooru con el de Creta Kanoo, sino con el de Kumiko, pues debe recordarse que la colonia vertida era la de la mujer de Tooru, que había provocado una sensación de celos en éste.

El pozo, por otra parte, también sirve para atravesar paredes.

Cuando Tooru se encuentra sumido en la máxima oscuridad que le proporciona el fondo del pozo, y sueña con que hace el amor con Creta Kanoo y la desconocida de las llamadas de teléfono, reconoce que fue arrastrado por esta última y que avanzó a través de la oscuridad. Luego oyó cómo el pomo de la puerta de esa extraña habitación onírica giraba despacio. El sonido le provocó un

escalofrío que le recorrió la columna. “Y, casi en el mismo instante en que la luz del pasillo irrumpió en la oscura habitación, nosotros nos deslizamos dentro de la pared. Era fría y viscosa como una gelatina enorme. Yo mantuve la boca cerrada para que nada me entrara dentro. Estaba atravesando la pared. Atravesaba la pared para desplazarme de un lugar a otro. Y me parecía la cosa más natural del mundo” (p. 260). El mundo termina de conectarse con el de esa mujer, cuando siente la lengua cálida y suave en su boca. El denso olor de los pétalos de flor se adhirió a las paredes de sus pulmones. En el fondo de la cintura notó el deseo de eyacular; cerró los ojos con fuerza y se contuvo. Poco después sintió un intenso calor en su mejilla derecha, una sensación extraña. No era dolor, únicamente la percepción de que allí había calor. “Y atravesé la pared. Cuando abrí los ojos, estaba en el otro lado… , en el fondo de un pozo profundo”. En seguida habrá que volver sobre ese “calor” que Tooru había notado en la cara, y que no era otra cosa que una mancha de nacimiento que acaba de salirle. Antes, es conveniente detenerse en la conexión de Tooru con Creta. Ya se ha dicho que Tooru había hecho el amor varias veces en sueños con la enigmática mujer; por fin, ella aparece “realmente” en su casa (¿verdad o realidad?) y le anima a que la acompañe a Grecia, en concreto a la isla de Creta. Previamente, hacen el amor. Él se muestra sorprendido por su petición, y se entabla el siguiente y significativo diálogo entre ambos (p. 324):

“- ¿No lo entiende? Haciendo el amor en la realidad con el Tooru Okada real, quiero pasar a través de usted como ser humano. De este modo me veré libre de la mancha que hay en mí. Ésta será la línea de demarcación.

- Me sabe mal, pero yo no compro los cuerpos de las personas. Creta Kanoo se mordió los labios.

- Hagámoslo de este modo. En vez de dinero, déme algunos vestidos de su esposa. Y zapatos. Será como pagar un precio simbólico por mi cuerpo. Y así, yo me salvaré.

- ¿Salvarse significa librarse de la suciedad que dejó en usted Noboru Wataya aquella última vez?

- Exacto”.

El sexo le sirve a Creta Kanoo para conectar su mundo pasado con su mundo presente, al que quiere acceder para convertirse en otra persona. Pero este hecho provocará que el mundo de Tooru se conecte de alguna forma con el de Kumiko a través de los vestidos de su mujer. Este último vínculo se produce con más elementos, y así se puede citar la escena de la piscina de la página 379. Tooru y Kumiko están en mundos paralelos, pero no se ven. Eljoven se acerca de vez en cuando a la piscina municipal para relajarse, lo que posibilita que en cierto momento salte a la piscina desde el fondo del pozo. “Una tarde, a mediados de octubre, estaba solo nadando en la piscina municipal y tuve una visión. Sonaba como siempre, música de fondo, aquella vez viejas canciones de Frank Sinatra, Dream y Little Girl Blue. Sonaba sin que le prestara oídos mientras recorría una y otra vez los veinticinco metros de la piscina. Entonces tuve la visión. O una revelación” (p. 375). Tooru se dio cuenta de que se encontraba en un pozo y estaba nadando en el fondo, no en la piscina municipal. Poco después, cuando el sol se situó encima del pozo, el tiempo pareció dislocarse. Contuvo el aliento y aguzó la vista, esperando ver qué ocurriría. Y lo que se produjo fue un eclipse de sol provocado por una mancha de nacimiento. Era el momento en que Creta Kanoo le recordara que las buenas noticias se dan en voz baja, así como la historia de los caballos que morían durante un eclipse de sol, ya que el eclipse mataba a los animales. Lo había leído en el periódico y se lo había contado a Kumiko la noche que había vuelto tan tarde a casa, y él había tirado la cena. Tooru siguió flotando en el agua conteniendo el aliento; cerró los ojos una vez más y se concentró. Sentía el corazón martilleándole en el oído. “Aquella mujer era Kumiko”. ¿Por qué no lo había entendido hasta ese momento? Su mujer iba hacia él y le pedía que descubriera su nombre.

Kumiko estaba encerrada en esa habitación y pedía a Tooru que la salvara. Él era el único que podía hacerlo, porque se amaban. Ahí radica otro de los pasadizos de la novela, y de todas las obras de Murakami, el amor inmortal. Los personajes huyen a cualquier parte, a las frías islas del norte del país o a las cálidas del sur, pero siempre acaban volviendo por amor. Hacen cosas más o menos extrañas siempre por amor; se equivocarán o no, pero siempre será el amor el que justifique sus actos. “El olor a cloro y el ruido del agua resonando en el techo volvieron a estar presentes en mi

conciencia". El socorrista le ayudó a salir de la piscina y le aconsejó que descansara unos instantes fuera del agua; Tooru le dio las gracias, apoyó la espalda en el borde de la piscina y cerró los ojos. Era el momento de que siguieran sus reflexiones:

"No todo había ido a caer a las tinieblas. Ahí aún quedaba una cosa preciosa, cálida y bella. Eso estaba ahí. Lo sabía. O quizá yo fuera batido. Quizá me perdiera. Quizá no llegara a ninguna parte. Quizá, por más que luchara, todo se había estropeado hasta un punto que ya no admitía retorno. Quizá yo fuera el único en no darse cuenta de que estaba tratando inútilmente de reavivar unas cenizas heladas. Quizá no hubiera nadie que apostara por mi. 'No me importa', dije en voz baja, pero decidida, a quienquiera que estuviese allí. 'Yo, como mínimo, tengo algo que esperar, algo que buscar'" (p. 379).

Los mundos de Tooru y de Nutmeg y su hijo Cinnamon se conectan en la tercera parte de la novela, gracias a dos elementos que lo hacen posible: la mancha de la cara, que también tenía el padre de Nutmeg -el veterinario encargado del zoológico donde pasó su infancia la mujer-, y las gafas de buzo que debe ponerse Tooru, y que le da Cinnamon para hacer su primer trabajo de "médico" improvisado de mujeres con problemas psicológicos (pp. 416-417). Nutmeg ve la mancha en el rostro de Tooru y comprende que puede curar los males de espíritu. Y quedan otras conexiones fundamentales, la del bate de béisbol y el joven de la guitarra de la página 361, la habitación de los sueños de Tooru en el pozo de la página 440 y la transformación en pájaro de la página 44l. Aunque Crónica es la novela más profunda de Murakami, donde la idea de pasadizo está más trabajada, no es su única obra donde se puede analizar.

En Kafka en la orilla se utiliza otro canal semiótico que sirve para conectar los mundos paralelos de los personajes principales, tanto de Katka con su padre como de la propia novela de Murakami con la tragedia de Sófocles. Es el extraño asesinato del padre del joven Tamura, que adquiere un gran valor simbólico por la interrelación de esos mundos paralelos con el tema del otro, lo que se logra a través de un pasadizo onírico. Katka despierta una mañana con las manos manchadas de sangre y se pregunta si ha podido matar a su

padre, a pesar de estar tan lejos de su casa. Dice: “Quizá yo maté a mi padre a través de un sueño. Quizá fui a matar a mi padre pasando a través del circuito de algún sueño especial”. Algo similar ocurre cuando hace el amor con “su” madre y “su” hermana, algo que por supuesto no admite, pues le resulta inaudito. Son algunas de las páginas más interesantes del libro, ya que conectan los grandes temas que se están resaltando: la resolución de los enigmas, la transformación en otras personas y, sobre todo, la utilización de “ascensores paralelos” para explicar lo inexplicable. La conexión de unas personas con otras se observa también cuando la profesora de N akata reconoce que los seres humanos, pese a hallarse inmersos en la más absoluta soledad como entes individuales, se encuentran a la vez muy unidos por la memoria colectiva (un aspecto aludido anteriormente en 1 Q84). Ella misma lo había experimentando, yeso que había perdido a su marido durante la guerra, o tal vez por ello mismo. Pero dentro de este mundo mágico y espiritual, con raíces sintoístas y budistas, la unión entre los seres y los objetos se produce en todo momento, como cuando Johnny Walken explica a Nakata para qué asesina a los gatos y después les saca el corazón. Se puede ser una persona despreciable, pero existe una justificación para su comportamiento; lo hace para reunir las almas de los gatos, ya que piensa fabricar una flauta. Tocándola podrá reunir almas todavía más grandes, que le permitirán hacer otra flauta mayor; y, al final, posiblemente, consiga hacer una flauta enorme, cósmica. Es la idea recurrente de los pequeños microcosmos dentro del gran macrocosmos, que recuerda las especulaciones de las Upanisad indias frente a los rituales, el cosmos y el ser humano. Las tres áreas de esa especulación comparten la tendencia a establecer homologías o conexiones (bandhu) no aparentes entre, por ejemplo, los distintos miembros del cuerpo humano y las esferas del cosmos, o entre la sílaba OM (del yoga) y los cuatro estados de la consciencia. La correspondencia entre el micro y el macrocosmos es una constante de este tipo de pensamiento.

El narrador de La caza resume el uso de la figura del carnero salvaje -principal pasadizo interior de la novela, junto a las dos cartas que escribe el Ratón al protagonista, que constituyen el segundo pasadizo en importancia dellibro-, precisamente cuando había abandonado el cuerpo del profesor Ovino para pasar a otro cuerpo (p. 207): “Cómo el carnero había entrado en el cuerpo de un joven

preso político de ideología derechista. Cómo éste, al salir de la prisión, se había convertido muy pronto en una gran personalidad de la extrema derecha. Cómo pasó luego a China, donde estableció una red de información, y ganó una fortuna, por añadidura. Cómo en el periodo posbélico iba a ser juzgado como criminal de guerra, pero se le dejó en libertad a cambio de su red de información en la China continental. Cómo, utilizando la fortuna que amasó en el continente chino, se había hecho con el control del mundo político, económico e informativo durante la posguerra". También aparece el otro yo del narrador en la página 296, cuando ya está viviendo en el interior de la cabaña propiedad de la familia del Ratón. El autor se vale de un espejo -como si fuera un tercer pasadizo interior- para hacerlo. Es el momento en que el protagonista se pone a hacer la limpieza de la cabaña para no volverse loco atrapado por la soledad. Cuando, ya anocheciendo, se dirigía a la habitación del Ratón para buscar otro libro con el que entretenerse, se percató de la suciedad de un espejo de cuerpo entero al pie de la escalera. Intentó limpiarlo, pero le resultaba imposible. Llevó un cubo de agua, y lo fregó con un cepillo; tras quitarle la grasa, lo volvió a frotar con un trapo. Se fijó en la moldura; era un espejo antiguo. Más que estar contemplando su imagen reflejada, era como si él fuera la imagen y ese "yo" del espejo estuviera contemplando al "yo" de la realidad convertido en imagen de dos dimensiones. Lo más curioso se describe en la página 301, cuando le visita el hombre carnero. "Al pasar por delante de la escalera, reparé en el espejo. También el otro yo iba de camino en busca de una cerveza. Nosotros -los dos- nos miramos entonces mutuamente a la cara, y suspiramos. Viviendo ambos en mundos diferentes, compartíamos sentimientos parecidos. Cabalmente como los hermanos Marx, Groucho y Harpo, en Sopa de ganso". (Se olvida de Chico, pero no importa). Entonces miró al espejo para asegurarse de que el hombre carnero estaba reflejado en él, pero no era así; en aquel salón no había nadie o, dicho de otra forma, en el mundo interior del espejo él se había quedado solo.

En El fin del mundo las conexiones entre el calculador de la historia "real" y el narrador de su conciencia son numerosas, al principio muy sutiles y hacia la mitad de la novela bastante explícitas. La biblioteca que está situada en los dos mundos es particularmente efectiva; si, por un lado, los personajes de las novelas de Murakami

siempre están leyendo (independientemente de su edad), por otro, el amor que empieza a sentir por la mujer que le enseña los libros sobre los animales mitológicos se graba en su conciencia para convencerle de que lo que realmente tiene sentido es aceptar la existencia de los unicornios. La biblioteca de la ciudad aparece en la página 50, y lo hace de esta forma: “La biblioteca se encontraba en una de esas calles desiertas. Para tratarse de una biblioteca, era un edificio de piedra normal y corriente, sin nada que lo diferenciase del resto. Ningún distintivo o rasgo externo indicaba que lo fuese”. Se dirigió hasta allí porque se lo había indicado el guardián de la ciudad, como también le había dicho que una chica se encargaba de vigilarla. Ella le había asegurado que la ciudad deseaba que él leyera los viejos sueños. Mientras tanto, en el mundo “real”, el calculador se dirige también a la biblioteca de su barrio en la página 89. Detrás del mostrador de consultas, se encuentra a una joven delgada con el pelo largo (una muchacha que se grabará en su conciencia). Entre ellos se entabla un diálogo:

“- ¿Tienen algo sobre los cráneos de los mamíferos? -pregunté. Ella estaba absorta en la lectura de un libro de bolsillo, pero alzó la cabeza y me miró.

- ¿Cómo? -dijo.

- Algo… , sobre los cráneos… de los mamíferos -repetí, separando bien cada cláusula.

- Cráneos-demamíferos -dijo ella como si cantara una canción. Pronunciado de aquella forma, sonaba como el título de un poema. Como cuando el poeta, antes de recitar un poema, anuncia el título a su audiencia. Me dije que, le consultaran lo que le consultasen, ella debía de repetirlo de la misma forma.

“La-historia-delteatro-deguiñol’ . ‘Introducción-alTaichi’” .

Por comparación y para remarcar lo dicho, es significativa la conversación de la página 53 entre el narrador de la ciudad de El fin del mundo y la bibliotecaria de ese otro mundo ficcional:

“La chica apareció por la puerta de detrás del mostrador unos diez o quince minutos más tarde. En la mano llevaba una especie de

carpeta. Me miró con fijeza, ligeramente sorprendida, y sus mejillas se arrebolaron unos instantes.

- Perdone, dijo ella-. No sabía que hubiera entrado alguien. Tendría que haber llamado a la puerta. He estado todo el rato en la habitación del fondo, ordenando las cosas. Es que todo está patas arriba, ¿sabe?

Permanecí largo tiempo inmóvil, sin decir nada, contemplando su rostro. Me daba la sensación de que, de un momento a otro, su cara iba a recordarme algo".

Realmente, la novela entera constituye un mundo ficcional con dos dominios, es decir, un mundo diádico, con la fusión entre una parte natural y otra sobrenatural según la modalidad alética. El dominio sobrenatural está más allá de la cognición humana, donde el pasadizo interior que le une al dominio natural es como una especie de agujero negro, misterioso, trascendente y oculto. La tradición siempre ha asegurado que los ríos toman identidades distintas cuando salen del océano, y cuando vuelven a él (se sumergen en él) se convierten de nuevo en el mismo río, en el mismo agua.

Tokio blues es una novela de sentimientos, como ya se ha señalado en varias ocasiones. Todos los personajes tienen necesidad de amar y ser amados, y por eso buscan continuamente al otro. La residencia Ami sirve de puente entre Watanabe, Naoko y Reiko, y, por extensión, con Nagasawa, Hatsumi y Midori. En la página 121, Naoko escribe a

Watanabe y le habla del lugar con detalle: "Aquí vivimos unas setenta personas. Además, están los de la plantilla (médicos, enfermeras, personal administrativo y demás), que serán poco más de veinte. Las instalaciones son enormes, así que el número total no es alto. Al contrario, decir que el lugar está desierto se acercaría más a la verdad. Es un terreno espacioso, inmerso en la naturaleza, donde todos llevamos una vida tan tranquila que a veces tengo la sensación de que éste es el mundo real". ¿Es la dualidad entre el mundo real y el mundo ficcional, o, dicho de otra forma, entre el natural y el sobrenatural?

En Al sur de la frontera, Murakami utiliza las dotes aléticas de sus personajes principales para que permanezcan íntimamente unidos a

lo largo de la novela, y por tanto de su vida, ya que la trama es el desarrollo personal de Hajime, el protagonista. Dos aspectos son los que unen a los personajes principales, el hecho de ser hijos únicos y de que ella sea coja. Cuando Shimamoto reaparezca en la segunda parte, ya no cojeará. Se sabrá que se ha operado para sentirse hermosa, pero ya nada volverá a ser lo mismo para Hajime. En esta novela, el club de jazz une los mundos de Hajime y Shimamoto; ella lee en una revista que Hajime regenta un club de jazz y decide visitarlo. Hajime le explicará lo siguiente: "Ahora tengo dos locales. Pero a veces me parece que son dos jardines imaginarios que he creado en mi cabeza. Unos jardines de ensueño. En ellos he plantado flores, he instalado fuentes. Los he creado con sumo cuidado, parecen muy reales. La gente viene, bebe, escucha música, habla y luego se va. ¿Y por qué crees que, noche tras noche, tanta gente se gasta tanto dinero viniendo a tomar una copa aquí? Pues porque todo el mundo, en mayor o menor medida, busca un lugar imaginario. Y la gente viene aquí para ver un jardín fantástico creado de forma exquisita que parece flotar en el aire y para verse a sí misma incluida dentro de esta escena". Esto ocurre en la página l34, y a partir de ese instante, la trama comienza a ganar en complejidad.

En Sputnik, mi amor la conexión entre K y Sumire es la propia literatura, los textos que ella escribe en la isla del mar Egeo, donde se explica el extraño comportamiento de Myü. Esa "necesidad" de escribir que tiene Sumire desde las primeras páginas de la novela otorga sentido a los sucesos que se van produciendo como una cascada incontrolable. Por eso le habla K de las enormes puertas de las antiguas ciudades chinas, que compara con el esfuerzo de los escritores por escribir, en definitiva de ese "bautismo mágico" del escritor para llevar a cabo la conexión de "este mundo con el otro" (p. 22). Lo importante es que Sumire quiere ser escritora, pero no sabe dónde está la magia para conseguirlo. "Tengo la cabeza atiborrada de cosas que quiero escribir. Como un granero atestado de cualquier manera (…) Imágenes, escenas, retazos de palabras, Figuras humanas… Están llenos de vida dentro de mi cabeza, lanzando destellos cegadores. Y oigo cómo gritan: '¡Escribe!' Pienso que de ahí tendría que surgir una gran historia. Tengo la impresión de que van a conducirme a algún lugar nuevo. Pero, llegado el momento, cuando me siento frente a la mesa e intento traducirlos

en palabras, me doy cuenta de que se pierde algo vital. El cuarzo no cristaliza, todo queda en pedruscos. Y yo no llego a ninguna parte" (p. 21). Después de la "gran" aventura de su vida a través de Europa y en la isla griega, Sumire podrá escribir textos, que luego se los dejará a K para que éste le dé su opinión, porque después de todo es maestro. Ya se podrá asegurar que la joven es escritora, porque por fin tendrá cosas que decir. Por eso cuando, hacia el final de la novela, K recibe la llamada de Sumire (real o soñada), ella insiste en que tiene muchas cosas que contarle. Le llama desde una cabina simbólica, tanto como la propia literatura de Murakami.

En After Dark la conexión de la novela es la cámara que "todo lo ve", elemento simbólico tan querido por el escritor que necesita decir a cada momento que no puede formar parte de la trama y que se limita a referirla tal cual es. En la página 39, ese narrador dice: "A nuestros oídos llega un ligero 'crepitar' de parásitos eléctricos. De manera simultánea, la pantalla del televisor muestra signos de vida y empieza a parpadear de una forma casi imperceptible. ¿Ha entrado alguien en la habitación sin que nos diésemos cuenta y ha encendido el televisor? ¿Se ha puesto en marcha el temporizador para grabar? No, ni una cosa ni otra. Con astucia, la cámara rodea el aparato y nos muestra que' está desenchufado'. Sí, el televisor debería estar muerto. Debería respetar el silencio, duro y frío, de la medianoche. Lógicamente. Teóricamente. Pero no está muerto". Está en juego la autentificación del narrador, pero su análisis se efectuará más adelante.

En la penúltima novela publicada por Murakami, la dualidad entre los dos mundos es obvia, y para conectarlos también utiliza varios tipos de pasadizos, o pasajes, como se dice textualmente en la novela.

El primero es la vieja cabra muerta con la que encierran a la niña protagonista del relato. Tengo lee su historia al principio de la novela, cuando Komatsu le encarga que mejore La crisálida de aire, sobre todo en cuestiones de estilo (el joven todavía no sabe que Fukaeri sufre dislexia). Los niños tenían que hacer pequeños trabajos en la comuna perdida en las montañas, y el de la niña era cuidar de una cabra ciega. Aunque era vieja, la cabra tenía un valor simbólico para la comunidad, y había que vigilarla para que no

sufriera ningún daño. Sin embargo, la niña apartó la vista del animal en cierto momento, y la cabra se murió. Entonces la encerraron diez días en un almacén en compañía del cadáver. “La cabra servía de pasaje entre la Little People y este mundo. Ella no sabía si la Little People era buena o mala (Tengo tampoco). Al anochecer, la Little People venía a este mundo a través del cadáver de la cabra y, al alba, regresaba al otro lado. La niña podía hablar con la Little People. Ellos le enseñaron a crear una crisálida de aire” (p. 100).

Antes de seguir con otros “pasadizos” de la obra, habría que hablar con más detenimiento de la idea de los mundos paralelos. Aomame dice textualmente en la página 144: “Un mundo paralelo” para definir una serie de sucesos extraños que está empezando a no entender, como es que la policía vista un uniforme diferente del habitual (lo que le confirma la muchacha policía de la que se hace amiga) y sea distinta la pistola reglamentaria. También se habían producido unos tiroteos entre bandas que ella no recordaba, así como otras noticias de sucesos insólitos. Esto le lleva a reflexionar en el sentido de que el mundo que ella conocía había desaparecido y había sido sustituido por otro, igual que podía producirse un cambio de agujas en las vías de los trenes. La novela aún no ha avanzado demasiado a estas alturas, pero, hacia el final del segundo libro, Aomame acepta que su primer viaje en taxi la había transportado de 1984 a 1 Q84. “Los sentidos de este yo que se encuentra aquí pertenecen al primer mundo, pero ese mundo se ha convertido en otro diferente, en el cual la transformación de la realidad es, por ahora, algo limitado. La mayor parte del nuevo mundo se sirve del mundo que yo conozco tal y como es. Por eso no noto en mi vida diaria (de momento) casi ninguna merma”. Es cierto que, a medida que avancen las “partes transformadas” a su alrededor, surgirán diferencias aún más notables. El margen de error crecerá progresivamente y podrá dañarse la lógica de sus actos. Aomame denomina a ese mundo paralelo 1 Q84. El número 9 y la letra “q” se pronuncian igual en japonés: kyü, La muchacha se refiere a “Q de question mark, algo que carga con una interrogación a sus espaldas”. Le guste o no, Aomame cree que ahora se encuentra en 1 Q84, un mundo donde el aire ha cambiado, como también lo ha hecho el paisaje. Debe adaptarse con rapidez a la forma de ser de ese mundo con signo de interrogación.

En el capítulo l3 del libro 2, con el apasionante diálogo entre la "asesina" Aomame y su víctima, el cruel líder de la secta Vanguardia, se vuelve a hablar de los dos mundos paralelos. La joven admite que vive en un mundo que no es real, y el hombre asegura que es difícil definir lo que es real o no; en el fondo, no es más que un problema metafisico, aunque evidentemente ellos están viviendo en un mundo real, de eso no cabe duda. El dolor que se siente en ese mundo, es un dolor real, como el que siente su cuerpo. "La muerte producida en este mundo es muerte real. La sangre derramada es real. No es un mundo falso. No es un mundo virtual. No es un mundo metafisico. Puedo asegurártelo. Con todo, éste no es el 1984 que conoces" (p. 579). Aomame le pregunta si es un mundo paralelo, y el otro se lo toma a broma, a pesar de no ser el momento. "Me parece a mí que lees demasiada ciencia ficción. ¡No! Esto no es un mundo paralelo. No se trata de que allí esté 1984 y aquí su ramificación 1 Q84, Y que ambos se desarrollen de forma paralela. El año 1984 ya 'no' existe. En lo que concierne al tiempo, para ti y para mí ahora mismo sólo existe 1 Q84".

Aomame entiende que han entrado en otra dimensión del tiempo, como admite el hombre diciendo que la temporalidad se ha introducido en sus cuerpos; la joven llega a la conclusión de que a ella le sucedió cuando bajó las escaleras de la autopista. El líder dice que el sitio es lo de menos; en su caso fue en Sangenjaya, pero lo esencial es la consideración del tiempo. En aquel sitio las agujas cambiaron de dirección y el mundo se convirtió en 1 Q84. Las dos lunas eran el símbolo de la transformación.

Otro de los pasajes que conectan los dos mundos también es el amor eterno. En la misma conversación anterior, el hombre se refiere a un verso de una canción: "Without your lave, it 's honkey-tonk parade" y luego tararea la melodía en voz baja.

,,_ Sin tu amor, esto no es más que una burda comedia. ¿Conoces la canción?

- It's Only a Paper Moon.

- Sí. Tanto 1984 como lQ84 funcionan bajo los mismos prin-

cipios. Si no crees en el mundo o si careces de amor, todo será una

mera falsificación. En ambos mundos, o estés en el mundo que estés, la línea que divide las hipótesis de los hechos es, en la mayoría de los casos, imperceptible. Esa línea sólo se puede observar con los ojos del corazón.

- ¿Quién cambió las agujas de la vía?

- ¿Que quién las cambió? Ésa también es una pregunta dificil.

Aquí, el razonamiento de la causa y el efecto vale bien poco.

- En cualquier caso, he sido arrastrada al mundo de 1 Q84 por algún designio -dijo Aomame-. No porque yo lo haya querido así (p. 580).

El hombre le da la razón; ya le había dicho que había que mantener el equilibrio entre el bien y el mal (en otro momento, Komatsu comenta a Tengo que el bien es a lo que aspiran todas las cosas, como había escrito Aristóteles en su Ética a Nicómaco). La Little People - "designio" al que se había referido Aomame- era poderosa, pero el mundo conservaba ese frágil equilibrio. Ése era un principio inmutable, con independencia del mundo donde estuvieran, yeso era lo que ocurría en 1 Q84. Cuando la Little People empezó a ejercer su poder, surgió inmediatamente un poder en sentido contrario. No existe sombra sin luz, ni a la inversa, dice refiriéndose a Jung. "La Sombra es malvada del mismo modo que los seres humanos somos positivos. Cuanto más nos esforzamos por convertirnos en seres perfectos y bondadosos, más aclara la Sombra su propósito de ser oscura, malvada y destructiva. Cuando las personas intentan superarse para ser perfectos, la Sombra desciende al infierno y se convierte en el Diablo. Ello se debe a que, en el mundo natural, el hecho de que las personas se conviertan en algo superior o algo inferior a ellas es igual de pecaminoso". Ese impulso es el que debió de arrastrar a Aomame hasta 1 Q84 (al igual que le ocurrirá aTengo). En ese momento de la conversación se escucha un trueno, que también llegará a oídos de Tengo, que se encuentra en su casa haciéndose preguntas similares a las de Aomame.

La Little People existía desde el inicio de los tiempos. El ser humano había convivido con ellos cuando todavía nadie había sido capaz de definir el bien y el mal. Si el líder representaba la "voz" de la Little People, su hija se había convertido en la acción anti Little People, y

así se mantenía el equilibrio. Claro que Aomame no sabía que Fukaeri había conocido a su añorado Tengo. La joven era la que había guiado a la Little People hasta 1 Q84, convertida en el pasaje o pasadizo en la concepción de Cortázar, tras la muerte de la cabra. Entonces tenía diez años y ahora ya había cumplido diecisiete. La Little People había surgido de la oscuridad, y a través de su hija Fukaeri llegaron a 1 Q84 y él se convirtió en su apoderado. Su hija era perceiver (quien percibe) y él receiver (quien recibe), por eso había tenido que violar "metafóricamente" a su hija.

Dejando estos dos mundos paralelos que constituyen la base argumental de la novela, hay una conexión entre 1 Q84 y La caza que debería ser comentada en este lugar, ya que sirve de canal semiótico para unir (y entender) la literatura de Murakami. En La caza posee un gran valor simbólico la isla de Hokkaidó, que es el lugar donde se sitúa la cabaña del Ratón y debe acudir el protagonista para resolver el enigma. En 1 Q84 la literatura conecta simbólicamente esa isla con sus primeros pobladores, ya que Murakami se vale de la obra de Chéjov para unir los mundos. Ya se han comentado los aspectos generales de La isla de Sajalin, y cómo el afán de curiosidad llevó allí a Chéjov. En la citada novela de Murakami, Tamaru -el guardaespaldas de la señora de la Villa de los Sauces- había nacido en esa isla. El vínculo es trascendente porque ese tipo logra relevancia en el libro 2 de 1 Q84 al ayudar a Aomame tras matar al líder de Vanguardia. Tamaru nació en Sajalín un año antes de que acabara la guerra. En la página 413 dice a Aomame (en esos instantes la joven aún no se ha citado con el líder de la secta en un hotel, y por tanto no se ha producido el violento asesinato): "El sur de Sajalín era una colonia japonesa llamada, por aquel entonces, Karafuto, pero en el verano de 1945 fue ocupada por el Ejército soviético, y mis padres fueron capturados como prisioneros de guerra. La mayoría de los prisioneros civiles japoneses fueron repatriados, pero como mis padres eran coreanos que habían sido envidados a Sajalín como mano de obra, no les permitieron regresar a Japón. El Gobierno japonés se negó a reclamarlos. El motivo era que, al terminar la guerra, las personas oriundas de la península de Corea dejaron de ser súbditas del Imperio del Japón".

Este hecho es definido por Tamaru como algo espantoso y des-

provisto completamente de humanidad, un aspecto interesante sobre la historia de Japón que se abordará más adelante. A él lo abandonaron en la isla de Hokkaidó, y nunca más volvió a ver a sus padres. Lo metieron en un orfanato en Hakodate, y terminaron adoptándolo y poniéndole el nombre japonés de Ken ichi Tamaru.

Tamaru dialoga con Aomame sobre la necesidad o no de tener una pistola, debido a la peligrosidad de su misión, y se reafirma la idea del canal semiótico representado por Chéjov a partir de la famosa idea del escritor ruso. Además, continúa presente la dualidad entre lo real y lo ficticio:

“No debe utilizarse un accesorio innecesario en medio de una historia. Si aparece una pistola, en algún momento de la historia es necesario dispararla. Chéjov prefería escribir obras desprovistas de florituras inútiles.

Aomame estiró las mangas de su vestido y se echó el bolso bandolera al hombro.

- Entonces, eso es lo que te preocupa: que si surge una pistola quiere decir que, sin lugar a dudas, en un momento dado va a ser disparada.

- Visto desde la perspectiva de Chéjov.

- y por eso preferirías no tener que conseguirme un arma.

- Es peligroso e ilegal. Y además Chéjov es un autor en el que se

puede confiar.

- Pero esto no es una historia, sino el mundo real.

Tamaru entornó los ojos y miró fijamente a la cara a Aomame.

Luego abrió poco a poco la boca. - [Quién sabe!” (p. 415).

EL TEMA DEL DOBLE

Con Murakami casi nada es lo que parece; todos sus personajes tienen dos caras, o más. Este autor plantea constantes viajes a las profundidades del ser humano, no sólo para conocerse a sí mismo y adquirir valores (como se ha analizado en los códigos epistémico y axiológico), sino para convertirse en "otro". A sus personajes les gusta romper muros, traspasarlos, ir a la otra orilla y curiosear en lo desconocido; incluso llegar al mundo paralelo para impartir justicia, como ocurre en 1 Q84. Después vuelven, por supuesto, siempre regresan a su realidad, pero lo hacen de otra manera, ya que se han convertido en personas distintas. Su idea es bucear constantemente en lo oscuro, en lo que permanece oculto. Es como si se empeñara en preguntar a sus lectores si son capaces de franquear esas fronteras, para añadir acto seguido que, si lo hacen, podrán encontrar entonces almas gemelas en cualquier parte. Es la permanente lucha entre la luz y las sombras, en palabras de Jung. Los lectores de Murakami deben atreverse a traspasar los límites a partir de los cuales se sienten solos y desarmados; si consiguen atravesar el muro, se transformarán en otro, y por supuesto serán (y se sentirán) más libres. Aunque pueda parecer lo contrario, Murakami es un escritor optimista; sus personajes no dejan de huir de sí mismos, pero no lo hacen por miedo, sino para descubrir un mundo mejor.

A pesar de la permanente utilización de aspectos del mundo occidental para construir sus novelas, Murakami no puede olvidarse del mundo oriental. Crónica y Kafka en la orilla están llenas de elementos sintoístas y budistas, y de la forma de entender y sentir el arte y el espíritu en Japón, pero esto también puede afirmarse de sus otras novelas. Es lo que se planteó Cortázar sobre todo en el caso de Rayuela, y con determinados cuentos. Como ha expuesto Lanzaco, para entender la cultura japonesa en profundidad es esencial apreciar el espíritu del zen, con su gran influencia en la vida espiritual de Japón (Lanzaco, 2000: 327). Ahí radica, por

ejemplo, el amor a la naturaleza, el teatro noh, el culto a las artes marciales o la ceremonia del té. En un análisis superficial podría pensarse que todos esos elementos no se encuentran dentro de la literatura de Murakami, pero no es cierto, o al menos no lo es en todas sus novelas. Kafka en la orilla está impregnada de espíritu zen, y lo mismo sucede con los pasadizos comentados, e incluso con la visión del doble (y el otro).

La postura más simple, casi infantil, de muchos pasajes de sus libros bebe en la fuente sintoísta, mientras que las más cultas lo hacen en las budistas. Se ha hablado de la conexión que existe en los planteamientos de Murakami y Cortázar. El escritor argentino usó las ideas del zen y el mandala para escapar de la excesiva racionalidad que encontraba en el mundo occidental. Como ha señalado Onishi, Rayuela es el máximo logro de Cortázar en ese aspecto. Oliveira, su protagonista principal, "se esfuerza por superar el solipsismo occidental para poder llegar a un nuevo horizonte humano, como en el juego infantil los niños se acercan poco a poco al Cielo impulsando un tejo de piedra. Horacio Oliveira, recurriendo a medidas lúdicas como la locura, el humor y la patafisica, vive un Bildungsroman para llegar a un nuevo orden humano" (Onishi, 2007: 53). No puede olvidarse que, en uno de los episodios de la aventura de Oliveira en busca del "kibbutz del deseo", el tema del doble es esencial, sobre todo cuando en el "lado de acá" encuentra a la Maga personificada en Talita, la mujer de su amigo Traveler; para el protagonista de esta novela ambas son la misma mujer. La pregunta clave con la que se inicia la historia, y en realidad acaba (por cierto, sin ser contestada), es la siguiente: ¿Encontraría a la Maga? El mundo subterráneo de la oscuridad (la morgue de Buenos Aires) lo construye Murakami en los pozos donde bajan sus personajes o en las autopistas y los trenes por donde se desplazan de un lugar a otro. Lo que queda de cada uno se diluye lentamente para transformarse en otra cosa, porque el "yo" se funde con otros seres.

El tema del doble es esencial en Crónica, la división de la misma persona en dos o más sujetos que habitan el mundo ficcional de los mundos de la literatura. Y para ello el pozo se convierte en el instrumento que permite a los distintos personajes fusionarse con otros y, a partir de ello, transformarse en otra cosa. Como dice el

señor Honda a Tooru cuando va a visitarlo para que los padres de Kumiko no se enfaden y le permitan casarse con ella (costumbre que ha sido importante en Japón): “Las leyes, después de todo, rigen todos los fenómenos que se producen sobre la faz de la tierra. Un mundo donde el Yin es el Yin y el Van es el Van. Un mundo donde yo soy yo y él es él. ‘Yo soy yo, él es él, atardecer de otoño’. Pero tú no perteneces a este mundo, tu sitio está encima o debajo (…) Cuando debas ir hacia arriba, busca la torre más alta y sube hasta la cúspide. Cuando debas ir hacia abajo, busca el pozo más profundo y desciende hasta el fondo. Cuando no haya corriente, quédate inmóvil. Si te opones a la corriente, todo se seca. Si todo se seca, el mundo se ve envuelto por las tinieblas” (p. 61). Los confucianos reconocen una entidad suprema o principio regulador que denominan Cielo (Tien). Como señala Rubio: “Ese Cielo es mudo, pero omnipotente y omnipresente y, en conjunción con la Tierra, produce todos los fenómenos vitales. Éstos se generan por la interacción de dos principios: el masculino, brillante, activo y progresivo, que se llama yan; y el femenino, oscuro, pasivo y regresivo, que se llama yin. Los fenómenos que no se explican por esa interacción están en la esfera de acción de los espíritus de los antepasados” (Rubio,2007: 115, y 2012).

Siguiendo con la novela mencionada, Murakami se ha documentado abundantemente para describir las terribles vicisitudes que vivió el teniente Mamiya durante la guerra de Japón con la Unión Soviética (al final de la novela presenta una extensa bibliografia, ya comentada), pero su intención no es proporcionar una profunda clase de historia, o no sólo eso, sino que pretende ir más adentro, tanto del alma de los japoneses como de su propio país. Quiere conectar esa parte del pasado de Japón con el presente (siempre con su presente, repartido ficcionalmente entre las décadas de los setenta, ochenta y noventa), y construye un mundo paralelo, el de Tooru Okada, que logra conectarse con el del teniente Mamiya por el pasadizo secreto que le brinda el pozo. Tooru y el teniente Mamiya se convierten en una pareja de dobles que han vivido una peripecia similar.

Y están las transformaciones que sufre Tooru en su propio cuerpo desde que desciende al pozo. Por ejemplo, en la página 243 se describe la manera en que pierde peso y densidad. En su interior se

produce un verdadero tira y afloja, y la conciencia arrastra la carne hacia su territorio. Tooru piensa que el cuerpo está hecho para contener la mente y que no es más que una cáscara provisional. Si cambia la alineación de los cromosomas, habrá un cuerpo diferente. "Prostituta de la mente", había dicho Malta Kanoo. Ahora sí puede aceptar esas palabras, y hasta copular en el territorio de la mente y eyacular en la realidad. Unas páginas más adelante, en una de las charlas con May Kasahara, y antes de admitir que al casarse quiso crear otro mundo donde sólo entraran él y su mujer (un mundo sencillo, sin complicaciones) le pregunta a la joven si no le gustaría ser distinta de esa niña curiosa y holgazana que se pasa el día metiéndose en la vida de los demás. Ella le responde que por supuesto, que siempre está pensando algo parecido, y él le asegura que se casó con Kumiko para huir de sí mismo, lo que de alguna forma también le ocurría a ella. May Kasahara duda de la posibilidad de construir por las buenas "un mundo nuevo". Y dice: "Por más que quieras creer que has logrado crear un nuevo yo, por más que te hayas familiarizado con ese nuevo yo, bajo esta fachada permanece tu yo original y, a la mínima, asomará diciendo: '¡Hola!' ¿Acaso no lo entiendes? Tú eres algo hecho en otra parte" (p. 274). May cierra la tapa del pozo y Tooru continúa dentro. Saca la cantimplora de la mochila y la sacude. En el interior de las tinieblas se escucha un ruido; debe de quedar una cuarta parte de agua. Apoya la cabeza en la pared y cierra los ojos; piensa que quizá la muchacha tenga razón. El hombre que es él, a fin de cuentas, "había sido hecho en alguna otra parte. Y todo venía de otra parte y luego volvía a irse a otra parte. Yo no soy más que un simple camino por donde pasa el hombre que yo soy" (p. 275). Antes de estas reflexiones -mientras está acurrucado en el pozo-, se imagina convertido en el pájaro-que-da-cuerda, volando por el cielo, posándose en la rama de un árbol, dándole cuerda al mundo. "Pero yo, como pájaro-que-da-cuerda mudo e incapaz de dar cuerda al mundo, decidí volar por el cielo del verano. Volar no es tan dificil (…) De vez en cuando, me cansaba de volar, me posaba en una rama y observaba a través de las hojas verdes los tejados de las casas y el callejón. Observaba a las personas moviéndose por el suelo, viviendo su cotidianidad. Por desgracia, yo no podía verme. Porque jamás había visto al pájaroque-da-cuerda y no sabía cómo era" (pp. 269-270).

La transformación de Creta Kanoo es fundamental en esta historia. Utiliza un pasadizo, el del sexo, y gracias a él se convierte en la mujer que siempre había querido ser, o en la que nunca había tenido que dejar de ser. Creta Kanoo pretende ser una mujer distinta de la que ha creado su hermana Malta, y quieren los hombres con los que se acuesta. En la página 315, cuenta a Tooru que pasó una época dominada por el caos más absoluto, antes de que llegaran la calma y la paz. Su vida fue una continua transformación; su primer yo se convirtió en un segundo yo, y éste en otro más. En un momento concreto de su vida empezó a sufrir un dolor inesperado, pero terrible, que le llevó al borde del suicidio. En realidad intentó matarse con un coche, pero resultó ilesa. Tras convertirse en otra mujer, confiesa que no le apetecía volver a la universidad. Por la mañana salía de casa, se iba al parque y se sentaba en cualquier banco sin ninguna compañía; o paseaba por cualquier parte, y, cuando llovía, entraba en una biblioteca y simulaba leer durante horas. Se pasaba los días enteros en un cine o dando vueltas en la línea Yamamote. Tenía la impresión de estar flotando en el negro cosmos (como ocurrirá con los personajes de Sputnik, mi amor). No había nadie con quien pudiera hablar, pues su hermana Malta tampoco estaba allí, sino viajando por el mundo. Estas últimas palabras no sólo se refieren a la metamorfosis de Creta, sino a su profunda soledad, como buena parte de los personajes de Murakami y de los grandes personajes contemporáneos.

Existen más parejas de dobles en la novela. Una importante es la que Tooru forma con su cuñado, Noboru Wataya, del que apenas le separa (metafóricamente) un cristal de televisión, como dirá tras citarse con Malta Kanoo y el propio Noboru, para tratar asuntos relacionados con la desaparición de su mujer (p. 209). Las diferencias entre estos personajes no ocultan el hecho de que sus nombres se escriban casi igual, con las mismas vocales. Es como si cada uno de ellos fuera lo que le falta al otro; el triunfador y el derrotado son las dos caras de la moneda, porque cualquier ser humano lleva dentro de sí esas dos formas de ser, y tal vez de comportarse. Por otro lado, Kumiko es todas las mujeres de la novela (por extensión, las mujeres de Murakami tienen a fundirse en una). En primer lugar, está la voz femenina que llama a Tooru en varias ocasiones; en cierto momento, Tooru hace el amor con ella, y

comprende que no es esa mujer desconocida, sino Creta, que tampoco tarda en transformarse en la propia mujer de Tooru. Antes, en la página 258, la desconocida le dice: “Tú quieres saber mi nombre. Pero, sintiéndolo mucho, no te lo voy a decir. Yo te conozco muy bien. Tú también me conoces muy bien a mí. Pero yo no me conozco a mí misma”. Es cuando Tooru dice que está harto de acertijos, que necesita pistas concretas, hechos que pueda usar para forzar la puerta. En la página 224, Creta le había advertido que nada más conocerse habían tenido relaciones sexuales, pero que no fueron reales. “Cuando usted eyaculó, no lo hizo dentro de mi cuerpo, sino en su mente. ¿Me entiende? Era una conciencia cerrada. Pero, después de todo, nosotros tenemos en común la conciencia de haber mantenido relaciones el uno con el otro”. Entonces Tooru le pregunta que con qué finalidad había ocurrido ese hecho, y ella le responde que por el deseo de conocer. Lo mejor es cuando unos párrafos más abajo, ella dice:

“La segunda vez, cuando estaba teniendo relaciones con usted, una mujer me reemplazó”.

Las mujeres del personaje principal de La caza son siempre la misma mujer: la primera mujer a la que quiso -la muchacha que se acostaba con todos-, después su propia mujer y, por último, la mujer de orejas perfectas. Cuando empieza el relato, ya no recuerda el nombre de la primera, aunque casi le da igual; es un nombre que se ha borrado de su mente, como otras cosas de su vida. Poco después, añade que tiene la impresión de que, durante aquellos meses, más de una vez se habían peleado. ¿Qué provocaba sus discusiones, se pregunta? Tampoco lo recuerda. ¿No será que lo que desea es enfrentarse consigo mismo? Esa frialdad se reproduce en otras descripciones de su relación, tras admitir que es posible que no se acostara, realmente, con todos. En las páginas 14 y 15 se asiste al siguiente diálogo entre ellos dos, que es descriptivo de la situación:

“- Cuando duermo contigo, a veces me siento muy triste. -Discúlpame. Lo siento de veras -le respondí.

- No es culpa tuya. Ni tampoco se trata de que, cuando me tienes en tus brazos, estés pensando en otra chica. Eso, al fin y al cabo, da igual. Yo… -enmudeció de pronto, mientras trazaba en la tierra tres líneas paralelas”.

Casi diez años después este personaje seguía pensando lo mismo (sin haber madurado lo suficiente), ahora en relación a la que había sido su mujer los últimos cuatro años, y que estaba a punto de abandonarlo. Se supone que es la mujer de la que está enamorado, pero parece estar a miles de kilómetros de distancia de ella. En la novela que publicó seis años después, Baila, que, como ya se ha dicho, es una continuación nostálgica de La caza, necesita poner un nombre a esa mujer, además de preocuparse por el hotel del Delfin, y la transformación onírica que ha podido sufrir en todos esos años en que no lo visita.

En La caza ese desdoblamiento no se encuentra sólo en las mujeres, sino en él mismo, en su otro yo. La mujer de orejas perfectas se lo recuerda al poco de conocerlo, cuando le dice que sólo está viviendo la mitad de su vida, y que la otra mitad permanece inactiva, quién sabe dónde. Hacia el final de la novela, cuando se queda solo en la cabaña del Ratón, se dice a sí mismo que es posible que tuviera otro yo en el mundo, y que en ese instante quizá esté en un bar tomándose un whisky tan contento. Esa idea se va desarrollando de tal modo en su mente que llega un momento en que su otro yo le parece más verdadero que su yo tumbado en aquel sofá. Hay algo que no entiende, pues su yo de carne y hueso está dejando de ser el real. Esa dualidad se pone de manifiesto más adelante, en el momento en que se produce el interesante juego con el espejo. Unas páginas después, cuando ha terminado su misión en la cabaña, el narrador devuelve el reloj a su posición anterior, se dirige hacia el espejo, y, de pie ante él, se despide de sí mismo. Antes de salir, se desea suerte.

Kafka en la orilla es una novela donde también aparece el tema del otro (o del doble). El joven Katka dice en un determinado momento que no es fácil convertirse en otra persona, pero sí tomar un nombre distinto. Eljoven Tamura tiene una conversación con Óshima, el encargado de la biblioteca, que le recuerda la idea ya comentada del banquete de Platón, en la interpretación de Aristófanes. Óshima le dice que la mayor parte de los seres humanos se pasan la vida buscando su otra mitad, desesperadamente. En otro momento, Katka admite que tiene la sensación de que lo único que hace es ir calcando lo que alguien ya ha decidido de antemano, y de que, por más que piense por sí mismo y se esfuerce, todo es inútil; y cuanto más lo intenta, más siente que está

dejando de ser él. En otro diálogo con Óshima, Katka le confiesa que a veces cree que hay otra persona distinta dentro de él, mientras que el encargado de la biblioteca reconoce que él también se limita a ir sobreviviendo, día tras día, dentro de ese recipiente defectuoso que es su cuerpo, y que puede interpretarse como un doble tipo "Orlando". Evidentemente, no se está lejos de la filosofía de Crónica.

Siguiendo con la imagen de la biblioteca, el narrador que llega a El fin del mundo dice a la muchacha bibliotecaria: "Me pregunto, si hace tiempo, no habremos vivido todo en un lugar completamente diferente. Y si, por una razón u otra, estas vivencias no se han borrado de nuestra memoria y vivimos ignorándolas. ¿N o lo has pensado nunca?" (p. 54). Quien se expresa de esta manera no es otra que su conciencia. En seguida se comprende que cualquier ser humano es otro, que forma parte de algo más grande; porque en cualquier momento se puede quedar sin sombra, y, entonces, ¿qué ocurriría? En la página 76, la sombra asegura a "su" dueño: "Una persona no puede vivir sin su sombra y una sombra no puede vivir sin su persona. Sin embargo, aquí, nosotros viviremos divididos en dos existencias. Aquí hay algo que no es normal. ¿No te parece?". El código alético adquiere sentido cuando el narrador da la razón a su sombra, y le dice que todo es antinatural; no queda otro remedio que hacer que las cosas se adapten a esa falta de naturalidad. Hacia el final de la novela, escapa con su sombra en brazos; su afán es conseguir que vuelvan a ser uno. Su "otro" yo, el calculador, reconoce también que cuando era más joven estaba convencido de que podía llegar a ser distinto de sí mismo, y abrir un bar en Casablanca y conocer a Ingrid Bergman. "Para conseguirlo, incluso me había impuesto una disciplina. Había leído The Greening 01 America, había visto tres veces Easy Rider. Pero, a pesar de ello, siempre acababa volviendo al mismo sitio, como una barca con el timón curvado. Era mi yo. Mi yo no iba a ninguna parte. Mi yo estaba aquí, esperando a que yo volviera" (p. 411), como casi todos los "yos" anodinos de Murakami.

La frontera entre la vida y la muerte está presente, de forma manifiesta, en Tokio blues. Desde las primeras páginas, Naoko se siente dividida en dos. En una charla con Watanabe le dice que no suele expresarse bien, y que eso le sucede desde hace tiempo. Cuando intenta decir algo, sólo se le ocurren palabras innecesarias o que

expresan lo contrario de lo que quería decir. Y, si intenta corregirlas, más equivocadas resultan las palabras; al final acaba por no saber qué quería decir al principio, es como si tuviera el cuerpo dividido por la mitad. Lo que Naoko no sabe es que Watanabe querría ser Kizuki (como le ocurrirá a Hajime con Shimamoto en Al sur de la frontera). El joven huye cuando Reiko le dice que Naoko se ha suicidado, sin comprender que es la única forma de desprenderse de la "sombra" de Kizuki. Hay un diálogo fundamental, en la página 376, entre Watanabe y Reiko.

"- Pero eso no puedo olvidarlo -repliqué-. Le dije a Naoko que la esperaría. Pero no lo hice. Al final la abandoné. No es ahora el momento de buscar culpables. Es un problema mío. Probablemente, aunque no la hubiera abandonado a medio camino, el resultado hubiera sido el mismo. Naoko ya debía de haber elegido la muerte (…) Desde el principio estuvimos unidos en la frontera entre la vida y la muerte.

- Si sientes dolor por la muerte de Naoko, siéntelo el resto de tu vida. Y si algo puedes aprender de este dolor, apréndelo. Pero intenta ser feliz con Midori. Tu dolor no tiene nada que ver con ella. Si continúas así lo estropearás todo. Aunque sea duro, trata de ser fuerte. Crece, madura. He salido del sanatorio para decirte esto".

En Al sur de la frontera, la dote alética relativa a la orfandad de los protagonistas (incluida la cojera de ella) hace que Hajime vea a Shimamoto como su complemento. Es cierto que en algún momento Hajime se da ánimos a sí mismo, y se dice que "él es él, y no otro", pero también que vive obsesionado por hallarla en todas las mujeres. Cuando, pasados los años, se cruza en la calle con una mujer coja, se siente obligado a seguirla. "Cojeaba de una manera increíblemente parecida a como yo recordaba que lo hacía Shimamoto. Al igual que ella, arrastraba la pierna izquierda haciéndola rotar un poco. Mientras la seguía, no me cansaba de contemplar la graciosa curvatura que describía su bonita pierna enfundada en una media" (p. 75). Hajime confiesa a su mujer Yukiko que en determinados momentos de su vida había tenido la impresión de poder convertirse en una persona distinta, de que yéndose a otra parte y empezando una nueva vida, iba a convertirse en otro hombre. Es una forma de decir que quería madurar, y

reinventarse. Convirtiéndose en otra persona quería liberarse de algo implícito en el "yo" que había sido hasta entonces. Creía que si se esforzaba podría conseguirlo algún día. Sin embargo, por más lejos que fuera, continuaba siendo él, y sus carencias seguían existiendo. En cierto modo, esas carencias le convertían en lo que era en realidad. "Pero sé una cosa. Ahora, por ti, quiero convertirme en un nuevo ser. Tal vez lo logre. Aunque no sea fácil, tal vez, esforzándome, consiga un nuevo yo. A decir verdad, si volviera a ocurrir lo mismo, tal vez actuara igual. N o puedo prometerte nada. A eso me refiero cuando hablo de tener derecho. No consigo estar seguro de poder vencer esa fuerza" (p. 261).

También existen varias transformaciones en Sputnik, mi amor. El cambio esencial es el de Myü, aunque también lo hace Sumire después de conocerla. La joven desastrada y bohemia que quería ser escritora en las primeras páginas de la novela, se convierte en otra persona después de conocer a Myü. Cierto día, K se la encuentra sin maquillar, vestida con una blusa sin mangas, una minifalda y unas gafas de sol, y no la reconoce. No hacía ni tres semanas que se habían visto, pero la persona que tenía delante parecía de otro mundo. Sumire había dejado de fumar, vestía bien, llevaba los dos calcetines del mismo par, hablaba italiano, había aprendido a elegir el vino, a usar el ordenador, dormía por las noches y se levantaba por las mañanas. No, K no la reconocía de ninguna de las maneras; lo único que le faltaba era escribir, pero eso estaba a punto de producirse.

La transformación de Myü es el punto clave de la historia. Al poco de conocer a Sumire le dice que lo que tiene delante no es su yo auténtico; catorce años atrás se había convertido en la mitad. Ese enigma sólo sirvió para que Sumire la admirara todavía más. En el último tercio de la novela, los lectores conocen lo que le ocurrió a Myü, ya que Sumire lo escribe en su ordenador, y páginas después K lo interpreta. "-No me acuerdo -dice Myü. Habla en voz baja, cubriéndose la cara con las manos-. Sólo sé que era horrible. Yo estaba ahí, mi otro yo allá, y él, Fernando, le hacía todo tipo de cosas a mi yo del otro lado" (p. 182). Más adelante, Myü reconoce que no era Fernando quien se lo hacía, pero que tampoco recuerda, exactamente, lo que había ocurrido en esos momentos. La interpretación de K es la siguiente. En el disquete del ordenador,

había podido leer la narración escrita por Sumire de la extraña experiencia que había sufrido Myü catorce años atrás. Esa mujer se había quedado atrapada toda la noche en la noria de un parque de atracciones de una ciudad suiza y, desde allí, con unos anteojos, había visto a su segundo yo dentro de su habitación. Una Doppelgdnger. La experiencia aniquila a Myü como ser humano (pone de manifiesto su destrucción). Utilizando sus palabras, está dividida en dos y un espejo se interpone entre ambas mitades.

Por el contrario, en After Dark el tema del doble se representa en las dos mitades de la persona que representan las hermanas, Mari y Eri. Una es bella y no deja de dormir; la otra es menos agraciada y no quiere dormir. Una no es especialmente inteligente, y la otra no deja de leer. Hacia el final, hay un diálogo entre Mari y Takahashi que clarifica la situación.

“Antes me he acordado de algo acerca de Eri -dice Mari, decidida finalmente a hablar-. Lo había olvidado durante mucho tiempo, pero después de recibir tu llamada, mientras estaba sentada medio dormida en la butaca del hotel, me ha venido de pronto a la cabeza. Así, sin más. Pero no sé si éste es el mejor momento para contártelo.

- Claro que sí.

- Es que quiero contárselo a alguien mientras me acuerde bien

del todo -dice Mari-. Me da miedo empezar a olvidar los pequeños detalles, ¿sabes? Takahashi se lleva una mano a la oreja como diciendo: ‘Soy todo oídos’ (p. 233).

Mari le habla del día en que se quedaron atrapadas de pequeñas en el ascensor de su casa, por culpa de un terremoto imprevisto. No había nadie más, y cuando se apagaron las luces, se abrazó a su hermana y estuvo así varios minutos, como si pretendiera que se fundieran en un solo cuerpo. Seguro que Eri también sentía un pánico enorme, pero tenía que interpretar su papel de hermana mayor. Lo cierto es que se convirtieron en una sola persona, con un corazón latiendo a la vez. Aquella fue la ocasión en que estuvieron más unidas fisicamente, el mágico instante en que unieron sus corazones y llegaron a ser una, sin nada que pudiera interponerse entre ambas. A partir de ese día, empezaron a separarse, hasta

terminar viviendo en dos mundos diferentes, casi antagónicos.

La necesidad de reencontrarse que sienten Aomame y Tengo en 1 Q84 recuerda claramente la conversación mencionada páginas atrás de Kafka en la orilla, entre el bibliotecario Óshima y Katka Tamura, relativa al banquete de Platón, en la interpretación de Aristófanes. Si la mayoría de las personas se empeñan en encontrar durante toda la vida a su otra mitad, los protagonistas de la novela de Murakami forman parte de esa mayoría. Yeso les ocurrió desde que, con diez años, Aomame cogiera de la mano a Tengo y ambos se convirtieran en una misma persona, un mismo cuerpo (de forma parecida a lo que sucedió a los personajes principales de Al sur de la frontera). Tomando prestada la terminología de Dolezel, dos cuerpos diferentes podían crear un solo cuerpo, y para lograrlo debían penetrar en el mundo paralelo de 1 Q84 que les permitiera cumplir el papel de anti Little People (anti Gran Hermano o antidestino, ya que la novela de Murakami da lugar a varias interpretaciones en ese sentido). Aomame lo hace en las escaleras de la autopista metropolitana cumpliendo con el papel que le ha asignado la señora de la Villa de los Sauces; debe ir matando a varios hombres hasta llegar al líder de Vanguardia, que es el mediador de la Little People. Por su parte, Tengo debe lograrlo a través de La crisálida de aire o, mejor dicho, de la muchacha que se supone que la ha escrito, Fukaeri. Cuando eljoven le hace el amor en su casa, y "penetra" en su cuerpo, se convierte en un personaje del mundo paralelo, como dice el líder a Aomame antes de morir.

Después de que la joven le acusara de violar a su propia hija, ese sujeto le confesó que no le quedaba otro remedio. Se había convertido en el "apoderado" de la Little People violando de manera equívoca y "conceptual" a Fukaeri, pero para compensar su acción su propia hija se había transformado en la oponente. El líder utiliza, entonces, un lenguaje un tanto curioso:

"- Exacto. Para ello, mi hija abandonó a su propia hija, a su 'daughter', como decimos nosotros -dijo el hombre-. Pero con eso tampoco creo que entiendas a qué me refiero.

- ¿Daughter? -preguntó Aomame.

- Una especie de sombra viviente. Y ahí es donde entra en escena

otra persona. Un viejo amigo mío. Un hombre de confianza. Yo dejé a mi hija en sus manos. Además, desde no hace mucho, Tengo Kawana, a quien tú bien conoces, también se ha implicado. Tengo y mi hija se han encontrado por casualidad y han formado un equipo (…) Ambos han erigido una especie de anticuerpo frente al virus. Si llamamos virus a los actos de la Little People, ellos han creado un anticuerpo y lo han difundido. Desde luego, ésta es una analogía sesgada, ya que desde la perspectiva de la Little People, ellos dos serían los portadores del virus. Todo tiene su reverso" (pp. 583-584).

Poco después dirá a Aomame que la explicación de todo lo que está ocurriendo con ella y Tengo es que ambos se atraen por encima de cualquier cosa. Aomame no puede creer que Tengo la siga recordando e incluso amando después de veinte años, como le asegura aquel tipo, y éste le dice que tiene miedo de admitir que ella también lo quiere. Su miedo es como el que sentía el Vaticano cuando tuvo que aceptar la teoría heliocéntrica. No era que creyesen en la escasa utilidad de la teoría ptolomeica, sino que temían las consecuencias si aceptaban la nueva teoría.

Murakami escribió un cuento, El espejo, donde resumió su idea sobre los desdoblamientos de personalidad que pueden ocurrirle a cualquiera en los instantes más insospechados de la vida. Todos los seres humanos tienen a "otro" en su interior, y a veces sale del lugar donde permanece oculto. Es uno de los cuentos de la colección de Sauce ciego, donde el narrador trabaja como vigilante nocturno en el instituto de una pequeña población de Niigata, y una noche de mucho viento escucha unos ruidos extraños. "A medio pasillo se encontraba el vestíbulo. Me disponía a dejarlo atrás cuando: ¡'Oh'!, tuve un sobresalto. Me había parecido ver una figura en la oscuridad. Un sudor frío manó de mis axilas. Agarré con fuerza la espada de madera, me moví en aquella dirección. Apunté hacia allí el haz de luz de la linterna. Era por la zona donde estaba el mueble zapatero" (p. 73). Era éL .. , es decir, un espejo, su figura reflejada en un espejo. La noche anterior no había ningún espejo, así que seguro que acababan de colocarlo allí. Al tiempo que se tranquilizaba, se iba sintiendo ridículo. "Plantado ante el espejo dirigí hacia abajo el haz de luz de la linterna, me saqué un cigarrillo del bolsillo y lo encendí. Di una calada contemplando mi imagen

reflejada en el espejo. La tenue luz de las farolas penetraba por las ventanas y llegaba hasta el espejo. A mis espaldas, la puerta de la piscina seguía dando golpes impulsada por el viento". Luego se lo pensó mejor y se dijo que la imagen reflejada en el espejo no era la suya; su aspecto fisico sí lo era, pero no acababa de ser él. "Hablando con precisión, sí era yo. Pero era otro yo. Un yo que jamás debería haber tomado forma".

Ese otro yo que se lleva dentro también aparece en el pequeño mundo posible que dio lugar a Sputnik, mi amor. Es el caso de Los gatos antropófagos (de Sauce ciego), donde tras la huida de Izumi (que, en el mundo de Al sur de la frontera, era una de las novias del protagonista, y que en Sputnik, mi amor es Sumire), se preguntará dónde está su auténtico yo. "Tu yo real ha sido devorado por los gatos", le dirá Izumi desde alguna parte (p. 148). "Aunque tú estés aquí, tu verdadero yo ha sido devorado por los gatos hambrientos. De ti no ha quedado nada más que los huesos".

En 1 Q84 el líder de Vanguardia cuenta a Aomame cómo puede cumplirse su destino. Si la Little People se entera de que ella lo ha matado, se vengará y acabará con su vida. A Tengo no le ocurrirá nada, pero ella morirá; de no ser así, la Little People encontrará a Tengo y se vengará de él, ya que se ha convertido en su enemigo por culpa de Fukaeri. Ya le había asegurado que su hija era la perfecta perceiver y que Tengo estaba actuando como receiver. Ambos eran ahora el anticuerpo contra el virus que representaba la Little People. En definitiva, había dos opciones; la primera consistía en que Aomame muriera y Tengo se salvara, y la otra que todo ocurriera a la Inversa.

"Aomame se llenó los pulmones de aire y lo expulsó poco a poco. -¡Es una pena! -dijo el hombre-. Si te hubieras quedado en 1984, no te habrías visto obligada a tener que elegir. Pero, por otra parte, no te habrías enterado de que Tengo ha estado pensando en ti todo este tiempo. Gracias a que has entrado en 1 Q84, sea como sea, conoces esa verdad. La verdad de que, en cierto sentido, vuestros corazones están unidos.

(…)

- Si te mato, ¿Tengo va a sobrevivir de verdad?

El hombre permaneció callado durante un rato y luego le respondió:
- Tengo va a sobrevivir. Te doy mi palabra. Es lo que puedo con-

cederte a cambio de mi vida.

(…)

- ¿Te refieres a que en 1984 mi camino y el de Tengo nunca se cruzarían?

- Exacto. Seguramente acabaríais envejeciendo solos, pensando el uno en el otro, sin llegar a encontraros.

- Pero en 1 Q84 sé que voy a morir por él" (pp. 590-591). Aomame admite que debe de haber un mundo donde ella no tendría que matarlo, y él que ese mundo ya no existe. Ésas fueron las últimas palabras del líder de Vanguardia antes de que Aomame dirigiera la afilada punta a un lugar de la nuca; tras concentrarse y cambiar el ángulo, levantó el puño derecho y contuvo el aliento. En el exterior un trueno sin relámpago retumbó con violencia, mientras la lluvia golpeaba las ventanas. La amante de la Historia (esa Historia que se corregía en la ficción de Orwell para dominar a la gente) estaba en una caverna prehistórica, sombría y húmeda, a la vez que unas bestias y un espectro rodeaban la entrada. Después de que Aomame bajase el puño, las bestias y el espíritu "exhalaron un profundo suspiro, levantaron el asedio y fueron regresando al bosque, que había perdido su corazón".

Capítulo 5

La autentificación y la saturación de sus novelas

La intensión es el significado que transmiten las palabras originales de un texto literario, su textura, mientras que la extensión es la invariante referencial de las intensiones equivalentes, que se expresa a través de una representación semántica (paráfrasis) de la textura del modelo de mundos posibles. Son el sentido y la referencia aludidos por Frege al enfrentarse al significado de las expresiones verbales (Frege, 1970: 3 y ss). Las funciones de autentificación y saturación sirven para profundizar en el análisis de la semántica intensional de las novelas de Murakami, y observar cómo se han construido y estructurado sus mundos posibles, antes de estudiar el contenido semántico del mito moderno, en sus vertientes de mundo híbrido y mundos visible e invisible.

LA FUNCIÓN DE AUTENTIFICACIÓN

La función de autentificación busca validar la coherencia interna de los mundos posibles creados por los textos. El hecho de que haya mundos imposibles (o motivos imposibles dentro de los mundos posibles) no significa que no tengan una coherencia que dé sentido a su existencia ficcional, pues de lo que se trata es de analizar las formas de expresión y no tanto los elementos referenciales. En las novelas más fantásticas de Murakami hay momentos en que no es posible su autentificación; son motivos de La caza, El fin del mundo, Crónica, Sputnik, mi amor, Kafka en la orilla y 1 Q84. SUS otras novelas tienen rasgos de autentificación más reconocibles, como en Tokio blues, Baila, Al sur de la frontera y After Dark. Ya se ha señalado que todos los textos están escritos en primera persona ("ich"), con la excepción de la tercera persona de After Dark -donde el narrador es una cámara que lo ve todo y se limita a hacer su trabajo sin realizar juicios de valor-, los capítulos pares del viejo Nakata en Kafka en la orilla y su penúltima novela publicada, 1 Q84. El narrador en primera persona tiene una doble actividad, en el sentido de que dialoga con otras personas ficcionales -como si fuera un agente del mundo posible-, y también produce una narración mono lógica, con lo que construye su realidad y exige al lector más participación en la reconstrucción del mundo ficcional. Murakami crea textos con motivos que no siguen el modelo binario de autentificación, por lo que es preciso modificarlo y sustituir la función binaria por una gradual; de esa forma se dispone de intervalos discretos situados entre los valores extremos de autenticidad y no-autenticidad. La primera persona se tropieza con los mismos problemas de los agentes que participan en la función binaria (con menor fuerza de autentificación que el narrador en tercera persona), pero que disponen de una posición privilegiada dentro del conjunto de los agentes ficcionales. Los mundos que describen los narradores "ich" son relativamente auténticos, ya que no se refieren a hechos narrativos absolutos, sino a mundos de creencias auténticas de narradores en primera persona. Como señala Dolezel, ese tipo de

narradores tienen que ganarse su autoridad autentificadora, mientras que el narrador en tercera persona ya lo ha logrado por la "convención" del género (Dolezel, 1997 a: 112).

El protagonista narrador de La caza se pasa buena parte de la novela intentando entender lo que ocurre a su alrededor. Todo sucede de improviso, y por eso se apoya en la lectura de las aventuras de Sherlock Holmes (como si de esa manera pudiera encontrar las explicaciones a los enigmas), así como en las cartas que recibe de su amigo Ratón. Es como si no pudiera moverse sin una guía reconocible (su propio Oráculo de Delfos), lo que le lleva a viajar en compañía de la mujer de orejas perfectas, con el fin de sentirse más tranquilo, o menos ridículo. Este narrador en primera persona necesita dos tipos de dispositivos que le permitan disponer de un conocimiento privilegiado de la situación y mantener su autoridad autentificadora: los que limitan el alcance de su conocimiento y los que identifican las fuentes del mismo. Los límites del conocimiento pueden establecerse de forma negativa, rechazando la introducción de motivos que quedan fuera de él. Si el narrador asegura que no conoce o no sabe algo, y no habla de esa cuestión, está estableciendo los límites de su conocimiento y del alcance de su autoridad autentificadora. Este hecho es patente en La caza cuando alude a las mujeres de su vida, auténticas incógnitas para él, casi desde el instante en que las conoce, incluida su propia mujer (algo que sucede a menudo con los protagonistas de este escritor, como se señaló al construir sus mundos posibles). Respecto de su primera novia, y aunque no han pasado muchos años desde que mantuvo una cierta relación con ella, ya se ha apuntado que no se acuerda del nombre que tenía. En un momento determinado intenta escudarse en sus amigos: "A veces me encuentro con amigos a quienes no he visto desde hace años y si por casualidad en nuestra conversación hablamos de ella, tampoco recuerdan su nombre. '¡Ah, entonces… ! ¿Te acuerdas de aquella chica que se acostaba con todos? ¿Cómo se llamaba? Ni idea, oye… yeso que también yo me la follé un montón de veces… ¿Qué habrá sido de su vida? ¿Estaría bueno tropezársela por ahí. .. !' (p. 9). Acto seguido señala: "Érase una vez, en algún lugar, una-chicaque-se-acostaba-con-todos. Así se llamaba para nosotros. Ése era su nombre". En esa época todo era una invitación a la nostalgia (otoño de 1970), y además casi le provocaba fastidio. No recuerda ni el nombre de la chica ni los

motivos de sus peleas, yeso que la novela comienza con su muerte (y su recuerdo). De esta forma, no se está ganando "su" autoridad autentificadora, a pesar de que llene su mundo de cine, libros, comida y objetos reconocibles.

Por lo que se refiere a las fuentes del conocimiento, un problema que tiene este narrador en primera persona es su desconocimiento de los estados mentales de los agentes narrativos. ¿Qué métodos utiliza, entonces, para seguir con la descripción de los acontecimientos o estados mentales que desconoce? Básicamente dos: intentar descifrar lo que ocurre y utilizar informes de testigos. Las cartas del Ratón aportan credibilidad a los hechos de ficción, pero también lagunas, por lo que el personaje -además de buscar al carnero salvaje-, tiene que encontrar a su amigo si es que pretende dar sentido a su vida. Otros "informes" son los que recibe del secretario del jefe mafioso, ese extraño y elegante sujeto vestido de negro. Le habla de la vida de su jefe (que ya se ha recogido en estas páginas) desde sus orígenes humildes en la isla de Hokkaidó, pasando por los terribles años de la guerra, hasta llegar a su enriquecimiento en el mundo de la política y los medios de comunicación. El problema del relato (tanto para el narrador como para los lectores) es que el secretario duda entre la claridad con que cuenta los hechos y la verdad de los mismos. Así, en la páginas 114 y 115 se lee lo siguiente: "- Me he propuesto hablarte con la mayor franqueza posible -me dijo. Su tono era el de quien traduce directamente un formulario. Su elección de vocablos y frases, así como su sintaxis, eran correctas, pero la expresividad brillaba por su ausencia-. No obstante -prosiguió-, hablar con franqueza y decir la verdad son cosas distintas. La relación que media entre franqueza y verdad se asemeja a la existente entre la proa y la popa de un barco (…) La verdad, cuando concierne a cosas grandes, es reacia a aparecer. Ocurre a veces que no hace acto de presencia hasta después de la muerte". Si él mismo no está seguro de la forma en que cuenta la historia de su jefe, tampoco podrá conseguir que lo estén los lectores.

Esos ejemplos evidencian que se puede asignar un relativo valor de autenticidad a una novela siguiendo el modo motivado de primera persona (forma "ich" natural). También existe un modo no motivado de primera persona (forma "ich" no natural), donde el narrador

se comporta como si lo estuviera haciendo en tercera persona, y ya no sería esencial justificar su autoridad autentificadora. Es el triunfo de la convención sobre la imitación; la narración se desvincula de su fuente discursiva, y esa forma no natural (que es puramente literaria) se libera de la limitación de la subjetividad de la fuente. La credibilidad del secretario del jefe mafioso se complica más cuando pide al protagonista que busque a un carnero inexistente. Es decir, toda la trama se basa en algo que "no" existe. "Exceptuando el tercer carnero por la derecha, todos son ejemplares corrientes de la raza Suffolk. Únicamente ése es distinto. Es bastante más rechoncho que los Suffolk, el color de su lana también es diferente, y no tiene la cara negra. Cómo te lo diría… , da impresión de fortaleza. He enseñado esta fotografia a varios especialistas en ganado ovino, y lo que he sacado en conclusión es que esta raza no existe en Japón. Ni tampoco, seguramente, en el resto del mundo. Así que tienes delante un carnero inexistente" (p.12l). Es un narrador sin autoridad de autentificación que admite su ignorancia sobre los hechos que cuenta. ¿Qué puede pensar el protagonista cuando quien le encarga su misión reconoce que su objeto es inexistente? En seguida se sabrá que ese carnero se introduce dentro de las personas y les provoca diferentes efectos, y que lo que pretende el mafioso es que vuelva a meterse dentro de él para que el cáncer no se extienda más, o incluso le cure completamente. Es evidente que la misma autoridad que ha presentado los hechos ficticios, y su propia existencia ficcional, levanta sospechas sobre tales hechos y, lógicamente, sobre su existencia.

Esos motivos pueden considerarse "no auténticos". Otra cosa es que hagan avanzar o no la trama. En principio sí se observa verdad o coherencia interna en el texto que escribe Murakami, y que le ayuda a construir el mundo de su "carnero salvaje". El que algunos motivos ficcionales sean "no auténticos" no es un handicap para que existan esos mundos ficcionales de la literatura. Esto sucede cuando el hombre carnero visita al narrador en la cabaña de Hokkaidó, o cuando lo hace su propio amigo durante un sueño de aquél. Se encuentra verdadera coherencia ficcional en esas dos visitas, porque Murakami ha construido un mundo que no tiene nada que ver con el mundo real. No se puede mirar ese final de la novela con ojos "miméticos", y el hecho de que en las últimas páginas la cabaña salte por los aires no es para que "se vuele" ese

mundo imposible, sino para que el personaje principal encuentre la paz necesaria que le permita seguir viviendo. Años después se sabrá que no encontró la tranquilidad de espíritu, cuando Murakami escriba el último texto sobre el ciclo del Ratón, que ofrece continuidad al mundo posible de La caza. Hasta ese instante, el mundo del protagonista de La caza había terminado con la voladura de la cabaña. "En una palabra, el nuevo hotel del Delfin era un establecimiento floreciente" (puede leerse en la Baila). Debe recordarse que han transcurrido cuatro años y medio en este nuevo texto; poco después, el mismo personaje asegura (p. 51): "En todo caso, y en circunstancias normales, jamás me habría gastado mi dinero para dormir en este tipo de hotel. Era demasiado caro y había en él demasiadas cosas inútiles. Pero el verdadero motivo sería que no era mi hotel, ya que éste se había transformado en otra cosa". La muerte del Ratón no impidió que terminaran sus pesadillas.

"-Me colgué de una viga de la cocina -dijo el Ratón-. El hombre carnero me enterró junto al garaje. El hecho de morir no me resultó demasiado penoso, por si eso te quita un peso de encima. Pero en realidad eso importa poco.

- ¿Cuándo fue?

- Una semana antes de vuestra llegada.

- Entonces, le diste cuerda al reloj, ¿no?

El Ratón se rió" (p. 309).

Es la estructura del modo no motivado de primera persona (si se admite, como hace el personaje principal, que su amigo le está hablando realmente y que no es la típica alucinación). Desde el punto de vista de la forma en primera persona motivada y, sin duda, desde cualquier otra actuación narrativa "real", una escena como la anterior es imposible. Aun así, resulta posible como texto literario, ya que el acto literario narrativo no está limitado por los modelos de habla, escritura y pensamiento, sino que se caracteriza por su atemporalidad. Al resto de protagonistas narradores de las novelas fantásticas de Murakami les ocurre lo mismo. Tanto el calculador de El fin del mundo como Tooru Okada en Crónica, K en Sputnik, mi amor y Tamura en Kafka en la orilla, se pasan parte de las novelas

sin entender lo que está ocurriendo. Es como si admitieran su mediocridad y los sucesos extraños los obligaran a “transformarse”.

Los límites del conocimiento del calculador de El fin del mundo también se disponen de manera negativa, por todo lo que no sabe o desconoce. Para empezar se sube al ascensor de un edificio de oficinas de Tokio, pero duda de que esté en movimiento. Acto seguido, divaga sobre el dinero que lleva en el bolsillo, para asegurarse de que todo aquello es real. En algún momento de esa mañana ha dicho (p. 16):

“Me pregunto si no seré una de esas personas que conciben a su conveniencia los diversos fenómenos del mundo, las cosas y la existencia”. Tan sólo sabe que lo quieren contratar para hacer un trabajo informático de cierto valor, pero desconoce el objetivo del trabajo, y todos los detalles. Cuando le hagan meterse en un armario para ir al despacho del científico, y atravesar las cloacas de la ciudad -además de una gran cascada-, su desorientación será máxima. “Entonces abrió un batiente del armario y, tras introducirme en él llevándome de la mano, encendió una luz y cerró la puerta a nuestras espaldas. Estábamos dentro de un ropero empotrado. Claro que, por más que lo denomine ‘ropero’, allí no había ropa alguna, sólo colgaban algunas perchas y bolas de alcanfor. Imaginé que no se trataba de un simple ropero, sino que allí debía de nacer algún pasaje secreto o algo por el estilo. De lo contrario, ¿qué sentido tenía que me hubiera hecho poner el impermeable y me hubiese hecho entrar en él? (pp. 32 Y 33). Es el típico héroe que se limita a dejarse llevar por los acontecimientos; es obediente, eso sí, porque se supone que va a recibir bastante dinero por llevar a cabo su trabajo. Lo que no será tan sencillo de admitir es que le destrocen el piso, y trastoquen su sencilla y anodina vida de hombre solitario. En la historia paralela, el lector de sueños que llega a la ciudad de El fin del mundo desconoce más cosas que el anterior. No sabe lo que hace allí, ni por qué ha ido ni lo que le espera; el guardián, la bibliotecaria y el viejo militar le darán información sobre una serie de cosas, pero tardará en comprender lo que ocurre. De ninguna forma puede saber que se trata de la conciencia de otra persona, que está buscando un sentido a la multitud de ideas extrañas que le pasan por la cabeza.

“- La verdad es que no hace falta echar el cerrojo -me explicó el guardián-. Porque sólo yo puedo abrir esa puerta tan pesada. Ni siquiera podrían moverla varias personas juntas. Lo hago porque así está establecido (…)

- ¿Por qué al anochecer agrupas las bestias y las haces salir de la ciudad y luego, por la mañana, vuelves a meterlas? -le pregunté en cierta ocasión, cuando volvió en sí.

El guardián me clavó una mirada desprovista de emoción.

- Porque así está establecido -dijo-. Porque es así. De la misma manera que el sol sale por el este y se pone por el oeste” (p. 28).

Son narradores en primera persona poco creíbles, que deben ganarse la autentificación de lo que transmiten, pero que lo tienen más dificil que en el mundo ficcional de La caza. Por eso, son necesarias las fuentes que aporten conocimiento, que en esta novela (en general en todas las de Murakami) son abundantes y extremadamente conmovedoras. También existen ejemplos del modo no motivado y motivos sin autentificación posible. Así, después de que el viejo científico contrate al calculador para hacer el “shuffling” y los lavados de cerebro a los cráneos, el narrador necesita saber más cosas, y se acerca a una biblioteca próxima a su casa. Ya tiene bastante con el absurdo ascensor, el agujero del fondo del armario, la enigmática aparición de los tinieblos, la eliminación del sonido por parte del viejo y el regalo de un cráneo de animal. Le atiende una joven delgada de pelo largo, que no puede más que mostrar su sorpresa cuando él le pide libros que hablen de los cráneos de los mamíferos. Unos minutos más tarde le muestra los siguientes libros:

Mamíferos: introducción a su estudio. Enciclopedia ilustrada de los mamíferos. El esqueleto de los mamíferos.

Historia de los mamíferos.

Yo, un mamífero.

Anatomía de los mamíferos. El cerebro de los mamíferos. El esqueleto animal.

Los huesos hablan.

El autor, al escribir su texto y construir su mundo posible, necesita introducir motivos en el discurso del narrador en primera persona y atribuir un relativo valor de autenticidad a tales motivos. El calculador elige los libros 2, 3 Y 8, pero en seguida pedirá a la bibliotecaria libros sobre unicornios. La joven se los llevará a su casa y, después de que mantengan una apresurada relación sexual, hablarán de los dos libros elegidos: El libro de los seres imaginarios, de Borges y Arqueología animal, de Coopero Todos esos datos, unidos a la información que le dará al lector de sueños la "otra" bibliotecaria de la novela, posibilitan que los motivos sean más fiables. Algo parecido sucede a partir de la página 40, cuando el científico ofrece al calculador información sobre lo que está investigando; es verdad que esa información se suministra poco a poco, lo que no deja de ser más que una estrategia para mantener viva la intriga. Los dibujos del libro, y otra serie de datos más o menos científicos, buscan ofrecer autenticidad a la lectura. No obstante, hay que insistir en que, dentro del mundo ficcional que Murakami ha creado, no es tan importante que toda esa información sea realista. Quizá el afán del autor por hacer creíble lo que, de por sí, es increíble, resta fluidez a la lectura de ciertos pasajes de la novela.

En cambio hay motivos que no pueden ser autentificados, y no lo necesitan para creer en ellos, como los que se refieren a los tinieblos, esos medio hombres y medio animales que beben sangre, viven en los subterráneos y adoran a un pez en su oscuro santuario. Ante la extrañeza del protagonista, la nieta del científico le dice: "Mi abuelo me dijo que ahora son ellos los que se comen la carne de las personas y que, al pez y a las sanguijuelas, sólo les ofrecen en sacrificio la cabeza decapitada. Sea como fuere, desde que este lugar se ha convertido en santuario, nadie ha vuelto a pisarlo" (p. 282). Lo que quiere el calculador es salir de esa alucinación. No puede soportar el hedor que desprenden las sanguijuelas ni el líquido viscoso de sus cuerpos, y está a punto de vomitar. Hace todo lo posible para no resbalarse, intentando que la linterna les ilumine el camino. "Quería ver cómo el cielo del amanecer iba tomando progresivamente una tonalidad lechosa. Beberme un vaso de leche caliente, oler el bosque en la mañana, hojear la edición matutina

del periódico. Ya estaba harto de la oscuridad, de las sanguijuelas, de los agujeros, de los tinieblos. Todas las vísceras, los músculos, las células de mi cuerpo necesitaban la luz. Por débil que ésta fuese. Me conformaba con un miserable rayo de luz, pero que fuese de luz auténtica, no de la luz de una linterna" (p. 283).

Este tipo de reflexiones también están en la historia paralela de la novela, en la conciencia del calculador, a pesar de que no tiene sentido buscar la autentificación de los acontecimientos de la ciudad de El fin del mundo. Después de que el guardián le haya cegado los ojos, el héroe observa cómo las partículas de luz se hinchan y encogen. Es posible que se deba a sus pupilas heridas (aunque tampoco se sabrá con certeza). El guardián le ha transformado los ojos para que pueda ver cosas excepcionales, y se pregunta si ha ido a aquella ciudad por algún motivo, pero no consigue recordarlo. El guardián le dice, entonces, que el sitio es muy tranquilo, y que si lo que persigue es la paz, seguro que la encontrará. "Cuando ella depositó el viejo sueño sobre la mesa, tardé en darme cuenta de que aquello era un viejo sueño. Tras permanecer largo rato con los ojos clavados en él, alcé la cabeza y me volví hacia la muchacha, que estaba de pie, a mi lado. Ella miraba el viejo sueño que descansaba sobre la mesa, bajo sus ojos. Pensé que el nombre de 'viejo sueño' no cuadraba con aquel objeto. Las palabras 'viejo sueño' sugerían un texto antiguo o, en todo caso, algo de contornos más vagos e imprecisos" (p. 71). Recuerda únicamente que la ciudad donde vivía no estaba rodeada por murallas y cada cual caminaba con su sombra. Y ahora había tenido que desprenderse de la suya, y seguía sin comprenderlo. Pero lo más lamentable era que, una vez que se entraba allí, ya no se podía salir sin la sombra. Hacia el final de la novela, el lector de sueños huye con la sombra en sus brazos. Existe cierta coherencia interna en esos motivos que ni siquiera tienen por qué autentificarse (aunque haya que utilizar la imaginación, como diría Iser). Los motivos no son ni auténticos ni no auténticos, simplemente no hace falta autentificarlos, dentro de su propia imposibilidad.

Lo mismo ocurre con Crónica, que no se puede autentificar, ni siquiera parcialmente. Por una parte, puede ser un monólogo interior de Tooru, que se dedica a contar su historia desde que escucha la obertura de Rossini, y no deja de inventarse sucesos,

personajes e interacciones entre ellos, con el fin de recuperar el amor de Kumiko. Siente celos del hermano de ella, el triunfador Noboru, y quiere ser ese otro yo, que permanece enterrado en lo más profundo de su conciencia, como si viviera sin sombra ni corazón en su particular ciudad de El fin del mundo. El pozo es esa ciudad en esta novela. Por otra parte, también podría ser (no se sabe en realidad) un texto de Cinnamon, el hijo silencioso de Nutmeg (nuevamente se ha perdido el sonido, como cuando el científico de El fin del mundo está trabajando). El nuevo texto se llama "Crónica del pájaro que da cuerda al mundo", y acaba leyéndolo Tooru, para comprobar que él también es parte de un mundo ficcional paralelo al suyo. En la página 583, Tooru termina de leer el bloque 8 de la "Crónica del pájaro-que-da-cuerda", escrito de esta manera. Lo cierra, vuelve al menú inicial, selecciona el bloque 9 y vuelve a hacer "clic". Sin embargo, la pantalla ya no se quiere abrir, y lo mismo sucede con los otros bloques. El narrador quiere entender lo que ocurre, y por eso escribe estas palabras: "Sin duda, la 'Crónica del pájaro-que-da-cuerda' era una historia narrada por Cinnamon. Él había introducido en el ordenador dieciséis relatos bajo el título 'Crónica del pájaro-que-da-cuerda', y yo, por casualidad, había elegido el número ocho. Multipliqué por dieciséis la longitud del fragmento que acababa de leer. N o era una historia corta. Impresa conformaría un libro voluminoso". Se pregunta si lo que ha leído es una historia verdadera; tal vez la hubiera escrito Cinnamon por completo, o algunos fragmentos podían ser reales. Nutmeg, le había dicho que no sabían "absolutamente nada" de lo que le había ocurrido a su padre, por tanto, la historia no podía ser real del todo. Sin embargo, cabía la posibilidad de que algunos detalles se basaran en hechos históricos. En un periodo de confusión como aquél, era posible que los cadetes de la Academia Militar de Manchukuo fueran ejecutados y enterrados en el zoológico de Hsinching, y que el oficial japonés que dirigió la ejecución también lo fuera al terminar la guerra.

Hay más preguntas e interrogantes, como, por ejemplo, ¿por qué había creado Cinnamon aquella historia? ¿Por qué tenía que darle forma narrativa? ¿Por qué había titulado "Crónica" al conjunto de historias? Desde luego, Tooru tendría que leer todas las historias para encontrar las respuestas adecuadas. Lo que parecía, en principio, era que Cinnamon escribía para entender la razón de su

propia existencia; necesitaba rellenar unos espacios vacíos que no podía alcanzar por sí mismo. Intentaba completar los eslabones perdidos creando relatos. Por eso Tooru llegaba a la conclusión de que “la realidad puede no ser verdad y la verdad puede no ser real” (p. 585). Sus siguientes palabras también son fundamentales para comprender el sentido de la novela en su conjunto, incluyéndole a él mismo (y no sólo la historia de Cinnamon): “Posiblemente no debía de ser muy importante para Cinnamon qué parte de la historia era real y cuál no lo era. Lo importante para él era lo que debería haber hecho su abuelo y no lo que hizo. Y él acababa sabiéndolo tan pronto como lograba contarlo bien” (p. 585). Lo que deduce poco después (buscando una mayor o menor autentificación, según las fuentes del conocimiento de la función intensional) era que ese relato tenía que llegar, cronológicamente, hasta el presente, usando “el pájaro-que-da-cuerda “ como palabra clave. Pero esa expresión no era suya sino de su madre, y Nutmeg la había mencionado inconscientemente en una historia que le había contado a Tooru en un restaurante de Aoyama. En aquel momento, la mujer no sabía que a él le llamaban ‘’pájaro-que-da-cuerda “, lo que venía a demostrar que las historias estaban unidas por una coincidencia, y todo era posible. “Pero no estoy seguro. Tal vez Nutmeg ya supiera que a mí me llamaban ‘pájaro-queda-cuerda”’. Y, a lo mejor, había introducido esta palabra de manera inconsciente (o, mejor, en la que tenían madre e hijo en común). Una historia que no existía bajo una única versión fija, sino que continuaba, cambiando, creciendo, como sucede con los relatos de transmisión oral (p. 585). El narrador de la historia no está seguro de nada, pero es el único que debe ganarse esa autentificación, sobre todo cuando se sigue preguntando cosas para intentar poner en orden su caótica vida.

El veterinario sin nombre (el padre de Nutmeg) y él tenían en común algunas cosas, como la mancha verdiazul de la cara, un bate de béisbol y el chirrido del pájaro-que-da-cuerda. Pero si todo eso no bastaba, el teniente que aparecía en el relato de Cinnamon le recordaba al teniente Mamiya (fundamental en el entramado histórico de la novela, pero también en el sentimental). Mamiya servía en el cuartel general de Kwantung en Hsin-ching por aquella época, aunque no era oficial de intendencia, sino que pertenecía al Departamento de Topografia, y, además, había vuelto a su país sin

un brazo. Tampoco había sido ahorcado después de la guerra, pero Tooru no podía quitarse de la cabeza la impresión de que el teniente que había dirigido la ejecución era, en realidad, el mismísimo teniente Mamiya. “Por lo menos, no me hubiera extrañado que hubiese sido él” (p. 586). Tooru continúa con sus suposiciones, única forma de aportar autenticidad a su relato. Todo se complica más cuando reconoce que a lo mejor era él quien había invadido la historia de Cinnamon (en realidad lo habrían hecho las desapariciones del gato y Kumiko, y las posteriores apariciones de las hermanas Kanoo o el papel tan peculiar de Noboru Wataya, ya que en principio sólo quería estar tranquilo en su casa mientras cocinaba espaguetis y esperaba a su mujer) por culpa de la historia que le había contado el teniente Mamiya, compañero del difundo señor Honda. “Por qué me había salido en la cara una mancha de la misma forma y el mismo color que la del abuelo de Cinnamon? ¿Eso era también resultado de mi existencia invadiendo su historia? Tal vez el veterinario real no tuviera la mancha en la cara. Pero a Nutmeg no le hacía falta contarme una mentira sobre su padre. Y, ante todo, el hecho de que Nutmeg me descubriera en Shinjuku se debía, justamente, a la mancha que yo tenía en común con su padre. Todo está interrelacionado, con la complejidad de un rompecabezas tridimensional. En el que la verdad no siempre es real y la realidad no siempre es verdadera” (p. 586). Una vez más el rompecabezas tridimensional. ..

Kafka en la orilla es una de las novelas de Murakami donde más cabos sueltos quedan; no obstante, su credibilidad permanece a salvo por lo que Martínez- Bonati denominó “narradores de mentalidad equivocada”, con nula fiabilidad como personas que no comprometen su fiabilidad estructural como narradores básicos (Martínez Bonati, 1981: 115). Algunos textos hacen que sea difícil decidir si el narrador es fiable o no, y, de serlo, hasta dónde llega esa fiabilidad. RirnmonKeenan pone como ejemplo a la peculiar institutriz de la novela Otra vuelta de tuerca, de Henry James (Rimmon-Keenan, 1983: 103), y aquí debe hacerse con Katka. El lector puede fiarse del personaje cuando cuenta su huida, y cómo conoce a “su” hermana Sakura y a “su” madre, la señora Saeki, y se acuesta con ellas, pero también considerar que es poco fiable, un “neurótico” que relata sus alucinaciones. Como la historia en primera persona del joven corre en paralelo con la de un narrador en tercera persona -y al final las dos se funden en una sola-, podría pensarse que lo

que cuenta Katka Tamura es, realmente, fiable. No obstante, la narración de la historia de Nakata resulta tan poco creíble como la otra, siempre desde el punto de vista de la imitación. La convención del género salva, de nuevo, la autenticidad de la mayoría de los motivos de Kafka en la orilla.

El narrador de los capítulos pares busca probar la autenticidad del mundo "mágico" en el que vive Nakata, y aporta documentos, entrevistas y todo tipo de pruebas de que lo que le ocurre tiene una explicación racional. El viejo "idiota" vivió un acontecimiento extraordinario cuando era niño, durante la guerra, al ser hipnotizado por una especie de nave extraterrestre (también les ocurrió a sus compañeros, aunque a éstos el efecto se les pasó rápidamente). Esto ocurrió poco después de que su maestra (como ella misma informa en una apasionada carta) sufriera un sueño erótico con su marido. De los efectos ya se ha hablado en estas páginas; el más importante es que salió de este mundo y volvió a entrar en él, lo que le convertirá en responsable de abrir y cerrar la conexión hacia un mundo donde las leyes son distintas a las del mundo real. Mientras la puerta esté abierta, Katka no podrá vivir una vida normal, real, así que, cuando la cierre, habrá logrado su plena transformación. Antes de que el narrador en tercera persona presente al N akata actual, se detallan informes sobre lo que le ocurrió aquella mañana en la montaña de bol de arroz de su colegio (pp. 127 Y ss):

- Unas entrevistas grabadas entre los meses de marzo y abril de 1946 bajo la supervisión del comandante James P. Warren del Departamento de Inteligencia del Ejército de Tierra. El alférez Robert O'Connell y el brigada Harold Katayama se encargaron del trabajo de campo, la población xxx de la prefectura de Yamanashi. Es un documento catalogado como "Estrictamente Confidencial" por el Ministerio de Defensa de los Estados Unidos de América, desclasificado en 1986 por la Ley de Desclasificación de Documentos

Oficiales, y que se puede consultar en el Archivo Nacional (NARA), en Washington.

- Un informe del mismo Departamento, de fecha 12 de mayo de 1946, titulado "Informe sobre el Incidente de la montaña de bol de arroz, 1944". Número PTYX-722-8936745-4221 6-WWN, que con-

siste en una entrevista con el doctor Jüichi Nakazawa, director de una clínica de medicina general en el barrio xxx en el momento de los hechos. La conversación fue grabada. Se puede acceder al material.

- Otra entrevista con el doctor Shigenori Tsukayama, profesor del Departamento de Psiquiatría de la Facultad de Medicina de la Universidad Imperial de Tokio, que también fue grabada, y a la que se puede acceder.

- La carta que envía la profesora de los niños a la Universidad de Tokio.

Durante toda la novela, Nakata adivina lo que va a ocurrir en cada momento; no sabe las causas, pero sí prevé las consecuencias. Ocurre con la lluvia de peces y de sanguijuelas (otra vez los insectos, como en el mundo de los tinieblos de El fin del mundo, o el propio insecto de La metamorfosis, de Franz Katka). Es consciente, igualmente, del papel que le aguarda con relación a la puerta de entrada al "otro" mundo, y que debe viajar al sur, pero desconoce cómo hacerlo y dónde encontrará la piedra que abra ese mundo. El narrador en tercera persona de estos capítulos tampoco ofrece más información; en ocasiones, se comporta como un narrador que sólo ve desde los ojos del personaje, lo que le acerca al narrador en primera persona no natural, que es menos fiable. De nuevo las piezas del rompecabezas que crea el texto escrito por Murakami ofrecen un sentido íntimo coherente; es la verdad interna de un texto sorprendente que posee la credibilidad de una perfecta estructura. Si quedan algunos huecos sin rellenar al final de la novela, o agujeros negros, es porque el lector modelo los acepta, y el propio creador de esos mundos sabe que va a ser así tras la lectura.

En otro lugar se ha hecho referencia al papel del destino, de lo que ya está predestinado, una estrategia del escritor para aportar autenticidad a un texto que no lo necesita. El joven Katka es consciente de que debe pasar por una serie de pruebas (como en las novelas de aprendizaje), y de que hasta que no las supere no podrá regresar. En ese sentido, existen evidentes analogías con Crónica, como si esos viajes de los personajes fueran en pos de la purificación. Sólo así, Katka Tamura y Tooru Okada podrán volver a

hacer sus vidas. ¡ Qué puede decirse de estas palabras del joven Tamura! “Efectivamente, a partir de la ‘puerta de entrada’ el camino es mucho más intrincado. De hecho, el camino deja de existir por completo. El bosque se vuelve más profundo, se hace inmenso. A mis pies, las pendientes son más abruptas, el suelo está cubierto de arbustos y hierbajos. El cielo ha dejado de verse y está tan oscuro como al anochecer” (p. 517). A algún lector podría parecerle un bosque normal y corriente, pero en realidad se acaba de entrar en otro mundo. En eljuego del lenguaje, la violación de las normas y las convenciones no es un proceso destructivo sino productivo, un descubrimiento de nuevas formas de construir significados. Por eso, el joven Katka Tamura dice poco después: “Los signos se recomponen, las metáforas se transforman. Tengo la sensación de que me voy alejando de mí mismo, de que floto. Soy una mariposa que aletea en el borde del mundo. Más allá de la linde del mundo se encuentra un espacio donde el vacío y la sustancia se superponen a la perfección. Donde el pasado y el futuro forman un círculo continuo y sin límite. Por allí vagan los signos que nadie ha leído, los acordes que nadie ha escuchado jamás” (p. 521).

Si no se cumplen las condiciones pragmáticas del acto de habla performativo, se elimina la capacidad autentificadora de la textura narrativa. En el caso de Murakami, sobre todo con esta novela, desarrolla una estrategia semántica, al introducir contradicciones en el mundo ficcional. No se puede estar en el mundo real de la ficción, y a la vez dentro de un mundo imposible, pero el texto consigue que se acepte. Si se ha aceptado que existen los mundos posibles, debe hacerse lo propio con la existencia de los mundos imposibles. El tiempo puede desaparecer de la historia, como aseguran los soldados que vigilan la entrada al “otro” mundo mientras dialogan con el joven Tamura:

“- De momento, quédate aquí y relájate -me indica el soldado fornido-. No por mucho tiempo. De momento.

- Tal como te hemos dicho antes, aquí el tiempo no es tan impor-

tante -dice el soldado alto.

- No tiene ninguna importancia -conviene el soldado fornido.

- ¿De dónde viene la electricidad?

Los dos se miran.

- Hay una pequeña central eólica. Produce electricidad en el corazón de las montañas. Allá siempre sopla el viento -explica el soldado alto-. Uno no puede estar sin electricidad, ¿verdad?

- Sin electricidad no hay neveras, y sin neveras no se pueden conservar los alimentos -me explica el soldado fornido" (p. 522).

Sin embargo, no existe el tiempo en ese mundo paralelo, pero sí una central de electricidad. Rescher y Brandom afirman que no hay por qué denominar mundos inconsistentes a los mundos imposibles. "Los objetos y los mundos inconsistentes son objetivos viables de la consideración y del escrutinio racional. Es posible también asumirlos, superponerlos, plantear hipótesis sobre ellos, etcétera, de manera significadora. Y la suposición de dichos mundos no es enfáticamente una invitación al caos lógico. Podemos razonar sobre ellos de manera perfectamente convincente y coherente" (Rescher y Brandom, 1980: 4). Uno de los guardias habla de aquellos que habitan ese mundo y, páginas más adelante, el texto trae a la señora Saeki con quince años, la misma joven que, vestida de azul, visitaba a Katka Tamura en su habitación de la biblioteca Kómura. En este mundo lleva el mismo vestido que entonces, el vestido azul celeste de manga larga; la única diferencia es que ahora tiene el pelo sujeto con una horquilla. Mira aljoven y esboza una sonrisa; pero no es una ilusión, ni un fantasma. Es una joven de carne y hueso, tangible, que Katka sabe que está allí. La narración ficcional confirma que es posible suponer y razonar sobre los mundos que resultan imposibles, de la misma forma que enunciar, escribir y meditar sobre la cuadratura del círculo.

Hablan los dos jóvenes:

"Ella me mira a la cara.

- ¿Te acuerdas de la biblioteca? -me decido a preguntarle.

- ¿La biblioteca? -ella sacude la cabeza-. No, no me acuerdo. La

biblioteca está lejos. Muy lejos de aquí. Pero no está aquí. - Entonces, ¿hay una biblioteca?

- Sí. Pero en esta biblioteca no hay libros.

- y si no hay libros, ¿qué hay?" (p. 527).

Eco podría decir que "no podemos concebir que los mundos estén provistos de círculos cuadrados que es posible comprar por una cantidad de dólares que se corresponde con el número par más alto. Sin embargo… , es posible mencionar dicho mundo porque el lenguaje puede nombrar entidades inexistentes e inconcebibles (Eco, 1992: 76 y 1996: 81 y ss). Lo que textos como Kafka en la orilla vienen a mostrar es que al diseñarse mundos imposibles, la imaginación tiene que trabajar ante desafios tan intrigantes como la cuadratura del círculo. Al final lo único que se modifica es la biblioteca ficcional de la que habló Eco. Cuando la novela está a punto de acabar, el travestido Óshima asegura a Katka: "Cada uno de nosotros sigue perdiendo algo muy preciado -dice cuando el teléfono deja de sonar-. Oportunidades importantes, posibilidades, sentimientos que no podrán recuperarse jamás. Esto es parte de lo que significa estar vivo. Pero dentro de nuestra cabeza, porque creo que es ahí donde debe de estar, hay un pequeño cuarto donde vamos dejando todo esto en forma de recuerdos. Seguro que es algo parecido a las estanterías de esta biblioteca. Y nosotros, para localizar dónde se esconde algo de nuestro corazón, tenemos que ir haciendo siempre fichas catalográficas. Hay que limpiar, ventilar la habitación, cambiar el agua de los jarrones de flores. Dicho de otro modo, tú deberás vivir hasta el fin de tus días en tu propia biblioteca" (p. 580). Unas páginas antes, Katka se ha puesto la "ropa" del joven llamado Cuervo y se ha lanzado a volar, yeso es lo que hará Murakami un par de años después en su siguiente novela, After Dark, siguiendo una continuidad semántica que también se observa en otras novelas.

Ahora es una cuestión de estilo, pero con idéntico fin: seguir creando mundos ficcionales. El joven llamado Cuervo vuela por encima del bosque trazando grandes círculos, y descubre lo que parece una abertura entre la vegetación y desciende en picado hacia ese punto. En After Dark un pájaro nocturno capta el perfil de una gran ciudad desde lo alto, y empieza a descender hasta allí. Lo que

convierte en singular esta novela de Murakami es, precisamente, el punto de vista elegido, esa tercera persona del plural que intenta ser lo más objetiva posible a través del ave. La narración es visual, casi cinematográfica, y lo que podía basarse en un narrador autorizado que todo lo ve, se transforma rápidamente en conjeturas de todo tipo, ya que en el fondo la cámara tampoco está demasiado segura de lo que está viendo. Por tanto, este narrador también tiene que ganarse su autentificación.

La biblioteca ficcional "de" Murakami hace un homenaje, en cierta forma, a la película After Hours, de Scorsesse, donde un hombre y una mujer se encuentran por la noche, perdidos en la gran ciudad, y descubren que a ambos les gusta Henry Miller. El narrador no puede intervenir en la trama (teóricamente sólo mirar), así que se dedica a hacer comentarios que comparte con el lector, con el fin de interpretar los sucesos. Se pone a la altura del lector, ya que ignora lo que va a ocurrir en la página siguiente, incluso las motivaciones de las acciones que está narrando (lo que conduce a un código alético difuso). Ya se ha comentado que es como si fuera una cámara de vídeo desde el interior de un pequeño helicóptero manejado por control remoto. La imagen se acerca (en zoom) o se aleja, pasa de una toma central a otra en picado, etcétera. Los problemas de comprensión de este narrador se ponen de manifiesto en ejemplos como: "La habitación está a oscuras. Pero nuestros ojos se van acostumbrando paulatinamente a las tinieblas. Hay una mujer tendida en la cama, durmiendo. Una mujer joven y hermosa: Eri. Eri Asai, la hermana mayor de Mari. Nadie nos lo ha dicho, pero nosotros, ignoro cómo, lo sabemos" (p. 35). El narrador es tan poco fiable como los narradores en primera persona. Después asegura que tiene los párpados cerrados y que duerme profundamente, aunque es posible que no llegue a soñar. Conforme se observa a la joven, al lector le invade la sensación de que en su sueño hay algo anormal. Dejando aparte el hecho de que exista o no la conciencia (lo que llevaría a releer, nuevamente, El fin del mundo), las funciones fisiológicas necesarias para conservar la vida se mantienen intactas.

Deben olvidarse los comentarios del narrador poco fiable y reconstruir un texto con una semántica intensional resbaladiza. Además, el narrador añade: "Por ahora, esto es todo cuanto podemos juzgar"

(p. 36). La cámara retrocede y capta la imagen completa de la habitación en busca de indicios, como si fuera consciente de los límites de su conocimiento y necesitara las "pruebas" que permitan la autentificación de los motivos que construyen el relato. Poco después, el narrador insiste en que observa los objetos de la habitación y los reproduce poco a poco, admitiendo que "somos unos intrusos, anónimos e invisibles. Miramos. Aguzamos el oído. Olemos. Pero, físicamente, no estamos presentes en el lugar, no dejamos rastro. Respetamos las reglas de los genuinos viajeros a través del tiempo. Observamos, pero no intervenimos. Para ser exactos, la información sobre Eri Asai que podemos inferir del aspecto de la habitación es muy pobre. Da la impresión de que previamente nos ha ocultado su personalidad, de que está logrando escapar con gran astucia de los ojos que la observan" (p. 38). Son los límites del conocimiento que el narrador asume por negación. Después de que la cámara haya dejado de observar los detalles, enfocará hacia un televisor. La pantalla se ve tan oscura "como el lado oculto de la luna". No obstante, parece haber detectado en ella una señal. Y lo mejor es lo que viene a continuación:

"Primer plano de la pantalla. Todavía sin decir una sola palabra, compartimos con la cámara este indicio, esta señal, y fijamos los ojos en la pantalla.

Esperamos. Conteniendo el aliento, aguzando el oído. Aparecen los dígitos 0:00.

A nuestros oídos llega un ligero crepitar de parásitos eléctricos.

De manera simultánea, la pantalla del televisor muestra signos de vida y empieza a parpadear de una forma casi imperceptible. ¿Ha entrado alguien en la habitación sin que nos diésemos cuenta y ha encendido el televisor? ¿Se ha puesto en marcha el temporizador para grabar?" (p. 39).

Comparado con todo lo expuesto hasta aquí, el narrador de Sputnik, mi amor es más fiable, pero también tiene problemas para entender las cosas. La comprensión de los aspectos mentales entraña la misma dificultad que para cualquier otro narrador motivado en primera persona. Debe realizar inferencias y presuposiciones, sobre todo respecto de Sumire, el amor de su vida, aunque la propia MyQ

también le sorprenderá al conocer su secreto. K duda de todo lo que ocurre a su alrededor. En la página 65, asegura que va a hablar de él, pero lo que hace es ponerse a contar la historia de Sumire, que no es la suya, exactamente, a pesar de los puntos en común. Admite, entonces, que cuando tiene que hablar de sí mismo no sabe qué decir, entre otras cosas porque, en realidad, no sabe quién es. Si se tratara de transmitir cierta cantidad de información, no habría nadie que pudiera aportar más datos sobre él. "No obstante, al hablar sobre mí, ese yo de quien estoy hablando queda automáticamente limitado, condicionado y empobrecido en manos de otro que soy yo mismo en tanto que narrador -víctima de mi sistema de valores, de mi sensibilidad, de mi capacidad de observación y de otros muchos condicionamientos reales-. En consecuencia, ¿hasta qué punto se ajusta a la verdad el yo que retrato? Es algo que me inquieta terriblemente. Es más, me ha preocupado siempre" (p. 65).

De alguna forma, K está enumerando los rasgos que definen a un narrador en primera persona normal motivado, aunque también adopta características del narrador en primera persona no normal o no motivado. Insiste en lo mismo, poco después, cuando reconoce que aprendió a no creerse todo lo que la gente decía, y que sólo cuando estaba con Sumire era cuando se sentía más seguro. La joven quería conocer su opinión sobre las cosas, yeso lo hacía sentir bien. Sumire agrandaba las fronteras de su mundo, hasta que se convirtió en otra cosa tras haber conocido a Myü. En ese momento el mundo se trastoca, incluido el del narrador, y se entra en una nueva ficción que requiere de otra función de autentificación. En la página 74 se lee este diálogo entre los dos amigos:

"Tomé un trago de cerveza fría y ordené mis ideas.

- Tal vez ahora te estés encuadrando a ti misma en una nueva ficción. Y, ocupada como estás en ello, no necesites plasmar tus sentimientos por escrito. O quizá no tengas la cabeza para eso.

- N o acabo de entenderlo. ¿Y tú? ¿Tú estás dentro de una ficción?

- La mayoría de personas de este mundo se encuadran a sí mismas dentro de una ficción. Y yo también, claro. Piensa en la transmisión de un coche. Pues es como una transmisión que te conecta con la

nueva realidad. Que regular la fuerza que viene del exterior a través del engranaje, hace que todo sea más fácil de aceptar. Y así protege tu cuerpo vulnerable. ¿Me entiendes?"

La joven todavía no se había adaptado a su nuevo marco de ficción, eso era lo que K quería decirle. Su problema, en realidad, era que aún no sabía de qué tipo de ficción se trataba, y tampoco conocía el argumento. Lo único que conocía era el nombre del protagonista. A pesar de ello, él estaba convencido de que la acabaría transformando de verdad. La seguridad con la que K se expresa contrastará con la dificultad de entender lo que, efectivamente, iba a ocurrir en los próximos meses. Él estaría dispuesto a viajar, precipitadamente, desde Tokio a la isla de Grecia para comprenderlo, pero no le resultaría fácil. El motivo imposible surge con la transformación de Myü en aquella noria del pueblo suizo, tanto fisica como psicológicamente. No obstante, ese suceso es una parte de la ficción en la que ha penetrado Sumire, que también la transformará para siempre, aunque para ello deba huir o suicidarse. Nunca se sabrá qué es lo que ocurrió con la muchacha realmente, pero como el texto no lo dice, tampoco tiene sentido que se pretenda averiguarlo desde la lectura intensional. Ese acontecimiento también es una parte del mundo de ficción donde se introduce Sumire al enamorarse de Myü. Las dudas del narrador se resumen en la página 96:

"Aquellas frases, vagas e inconcretas, estaban llenas de enigmas de doble sentido. Hechos, sólo había enunciado dos. Los escribí en un bloc de notas:

A Sumire le ha ocurrido algo. Qué le ha ocurrido, ni siquiera Myü lo sabe.

Yo tengo que ir allí lo antes posible. Sumire así lo quiere (piensa Myü).

Contemplé fijamente el bloc. Luego subrayé con bolígrafo las palabras 'ni siquiera Myü lo sabe' y 'piensa Myü'.

A Sumire le ha ocurrido algo. Qué le ha ocurrido, ni siquiera Myü lo sabe.

Yo tengo que ir allí lo antes posible. Sumire así lo quiere (piensa Myü)".

K no pude imaginar qué le había ocurrido a Sumire en la isla del mar Egeo; pero era algo malo, no le cabía ninguna duda. El caso es que se sentó cómodamente en una silla, con los pies sobre la mesa y comenzó a leer una novela esperando que amaneciera pronto. Pero la noche se le hizo eterna.

Al sur de la frontera es una novela muy diferente, quizá por eso gusta a los lectores a los que no les gusta Murakami (Terao, 2007: 35), o quién sabe si porque supone un cuestionamiento profundo sobre lo que perdió Japón a cambio de su rápida modernización. Es una novela donde cambia el estilo, aunque vuelva a estar escrita en esa primera persona que pretende saberlo todo, o casi todo. Es verdad que el protagonista posee cierta autoridad de autentificación, ya que habla básicamente de sí mismo o, mejor dicho, se limita a contar lo que le está ocurriendo desde la infancia hasta la actualidad. El problema es que algunas cosas se escapan a su conocimiento. En esta obra hay pocos personajes, y una trama argumental menos compleja que en las anteriores, pero aun así logra una gran hondura en algunos pasajes hermosos, como en el reencuentro entre Hajime (el narrador protagonista) y

Shimamoto, su primer amor (tal vez su único amor), o, hacia el final de la historia, cuando hablan Hajime y su mujer Yukiko en su casa y él está a punto de decirle que está enamorado de otra mujer.

Desde el principio se asume la voz narradora, el relato de sus amores y estudios, o del trabajo posterior de Hajime en busca de una existencia estable, sin excesivas preocupaciones, y donde sólo existe el pequeño desequilibrio de los recuerdos que, a veces, perturban más de lo que uno quisiera. Con una vida tranquila y feliz, en compañía de su mujer y sus hijas, cierto día Hajime cree ver por la calle a su amor de la niñez, y la sigue como un simple adolescente. Es una mujer hermosa que cojea, como su amiga. Tras una persecución tan absurda como significativa (en realidad está persiguiendo su propia infancia), un hombre le entrega una suma de dinero para que desaparezca de su vista. Hajime se queda inmóvil, impresionado, y hace caso a ese hombre. Se lleva el dinero al bar, lo mete en un cajón y no vuelve a tocarlo nunca más, hasta el punto de que se olvida de su existencia. Sin embargo, ocho años después

aquella mujer aparece en el bar y todo vuelve a empezar. En este punto comienza el pequeño misterio de la novela; si la vida de Hajime resulta previsible, la de Shimamoto no lo es. De ella sólo se sabrá que quiere que él la acompañe a un lugar apartado (junto a algún río) para "lanzar" las cenizas de su bebé muerto. No se conocerá nada más de esa mujer, por lo que los lectores (y el propio Hajime) deberán hacer conjeturas sobre ella. Su reaparición ha hecho ver a Hajime que su vida está vacía, a pesar de que parezca tan feliz. Él quiere hacer el amor con ella, y lo harán en su casa de campo, pero Hajime quiere más; ella le pide que la acepte como es, con todos sus secretos y misterios, y él comienza a perder la razón.

Al sur de la frontera termina sin terminar, con un final completamente abierto, tal vez demasiado hermético con relación a la claridad de la mayor parte de la novela, aunque seguro que era eso lo que pretendía su autor cuando construyó el mundo posible ficcional del hijo único que siempre se sintió extraño en el mundo real que le había tocado vivir. Quizá no tenga sentido exigir la autentificación de lo que se cuenta, aunque, a decir verdad, los cabos sueltos, como se ha dicho, son evidentes. Los personajes más auténticos son Yukiko, su padre e Izumi. En cambio el comportamiento errático de Shimamoto hace que se crea menos en ella. El propio Hajime dirá en un momento concreto:

"- Shimamoto, yo no sé nada de ti -dije-. Cada vez que te miro a los ojos, lo pienso. No sé absolutamente nada de ti. Sólo conozco a la niña de doce años. A aquella Shimamoto que vivía cerca de casa y que iba a la misma escuela que yo. Y de eso ya hace más de veinticinco años. Era una época en la que estaba de moda el twist y en la que había tranvías. Una época en que no existían cintas de casete ni tampones ni trenes de alta velocidad ni comida baja en calorías. Hace siglos de eso. Y apenas sé más cosas de ti que entonces" (p. 2l3). ¿Hajime está hablando de Shimamoto o se refiere a Japón? Sea como fuere, es un hermoso texto que construye un mundo ficcional concreto y reconocible, algo similar a lo que sucede con Tokio blues, una novela donde los únicos misterios son los del alma. Yeso permite afirmar que quizá se esté ante la novela más humana de Murakami, la "más" reconocible desde la mímesis, pero que esconde agujeros negros dificiles de desentrañar. Para lograrlo sería necesario entrar en el corazón de cada personaje (casi de cada persona real), yeso resulta complicado, por no decir

imposible.

Toru Watanabe se gana la autentificación de lo que cuenta, por la gran cantidad de ideas y sentimientos que transmiten el resto de agentes ficcionales de la obra. Se cree a Watanabe porque también se cree a Kizuki, Naoko, Midori, Reiko, Hatsumi y al propio Nagasawa y sus constantes quebraderos de cabeza. Ellos son los que aportan "informes" regularmente sobre sus sentimientos, y las acciones e interacciones que mueven sus vidas y sufrimientos. En la página 18, al poco de comenzar la novela, Watanabe admite que: "Tiempo atrás, cuando todavía era joven y mis recuerdos eran mucho más nítidos que ahora, intenté escribir varias veces sobre Naoko. Pero entonces fui incapaz de escribir una sola línea. Era consciente de que una vez brotara la primera frase, las restantes fluirían espontáneamente, pero ésta jamás brotó. Todo era demasiado nítido, y yo nunca supe cómo moldearlo. El mapa más detallado puede no servirnos en algunas ocasiones por esta misma razón. Pero ahora lo sé. En definitiva -así lo creo-, lo único que puedo verter en este receptáculo imperfecto que es un texto son recuerdos imperfectos, pensamientos imperfectos. Y cuanto más ha ido palideciendo el recuerdo de Naoko, más capaz he sido de comprenderla". La joven le había pedido que se acordara siempre de que existía y de que había estado a su lado, quizá porque intuía que algún día se borraría de su memoria.

La novela de Murakami 1 Q84 es un buen resumen de la mayoría de las cosas que se han dicho en las páginas anteriores sobre la mayor o menor dificultad de autentificación de su producción literaria. Al igual que en Kafka en la orilla, el lector puede permanecer en el mundo real de la ficción y a la vez dentro de un mundo imposible, y por eso el narrador en tercera persona debe aportar pruebas "fiables" a la hora de construir esos mundos, el real de 1984 y el paralelo de 1 Q84 y la Little People. La mayoría de esos "informes" son literarios, y ya se han comentado: la novela de Orwell, la obra de Chéjov, la lectura del Heike monogatari (con la habilidad que manifiesta Fukaeri para recordar cosas, como el famoso suicidio del emperador-niño y el hermoso ejemplo nemotécnico de El clave bien temperado, de Bach) e incluso la propia novela sobre la que gravita el libro, La crisálida de aire. La descripción de la vida cotidiana de Aomame y Tengo es coherente, entre otras cosas porque no es

distinta de la de otros personajes de Murakami.

La novela de Orwell es el pretexto último del libro, como también lo es que Tengo sea profesor de matemáticas, la ciencia exacta, junto a la lógica. Cuando eljoven accede al mundo exacto de las matemáticas, se escapa de su aburrida y previsible realidad, y se considera libre. La sinceridad que se percibe en sus palabras cuando se refiere a este hecho concede coherencia y verdad internas a su papel como personaje principal de 1 Q84. Desde los estudios de primaria hasta los de secundaria se sumergió en el mundo de las matemáticas, pero poco a poco empezó a sentirse menos seguro de su exactitud a la hora de explicar el mundo. La lectura de novelas era otro tipo de evasión, y cuando cerraba las páginas de un libro debía volver al mundo real. “En el bosque de la ficción, aunque las relaciones entre todas las cosas eran evidentes, nunca obtenía respuestas lógicas, a diferencia de lo que sucedía con las matemáticas. El papel de las historias de ficción era, grosso modo, presentar una cuestión bajo una forma distinta. Y dependiendo de las características y de la transformación que sufría aquella cuestión, la solución quedaba sugerida en la historia. Tengo atrapaba esa sugerencia y regresaba al mundo real” (p. 235). Es como si Tengo buscara a través de la literatura esos mundos que contradicen abiertamente ciertas leyes lógicas o naturales, y el poder de persuasión de los escritores, lo que Murakami consigue a través de él, precisamente, así como de Aomame, Fukaeri, Komatsu, Tamaru, la señora del Valle de los Sauces y el líder de Vanguardia. Las matemáticas seguían siendo un placer, incluso ahora que era adulto. Cuando enseñaba matemáticas a sus alumnos de la academia, sentía el mismo entusiasmo de siempre, pero le resultaba imposible sumergirse en un mundo regido por fórmulas matemáticas, “porque sabía que, por muy lejos que investigara, no encontraría las respuestas que en verdad buscaba”.

El conocer a la autora de La crisálida de aire fue esencial para su ánimo, a pesar de que en principio casi no se dio cuenta. El punto de inflexión se produce cuando ella le confiesa que no es la verdadera escritora de la novela, sino que simplemente se lo dictó a una amiga. Ahora Fukaeri se convierte en la representante de la literatura oral, la que lleva transmitiendo los mitos (que se transforman en símbolos con el lenguaje escrito) desde la más

remota Antigüedad, como en esa cueva húmeda y fría a la que Aomame se traslada metafóricamente para matar al líder de Vanguardia. Tengo es un enamorado de la música barroca y siempre que tiene tiempo la escucha, esté donde esté. Por eso es fundamental que Fukaeri le hable de El clave bien temperado. Nada más conocerse, ella le dice que le gusta esa obra de Bach, aunque se escuda en que es uno de los autores favoritos de su profesor. Más adelante, cuando ella va a vivir de improviso a su casa, cita las obras de Bach que van desde la BWV846 hasta la BWV893, en lugar de decir que son los volúmenes primero y segundo del Clave, porque le resulta más fácil recordar los números. Para un matemático, es una música celestial -piensa Tengo-, compuesta por preludios y fugas en tonos mayores y menores, donde se usan doce escalas. Son veinticuatro en total, cuarenta y ocho piezas repartidas en dos volúmenes, un círculo perfecto y único. Fukaeri cita, a continuación, otra obra de Bach, la BWV244, y se pone a cantar. La entonación no es exacta del todo -se dice Tengo-, pero la pronunciación de estos versos de La pasión según San Mateo resulta clara y precisa.

BuW und Reu' BuW und Reu'

Knirscht Das Sündenherz entzwei BuW und Reu'

BuW und Reu' Knirscht Das Sündenherz entzwei Knirscht Das Sündenherz entzwei BuWundReu'

BuWundReu'

Knirscht Das Sündenherz entzwei BuWundReu'

Knirscht Das Sündenherz entzwei Daf die Tropfen miner Zabren Angenehme Spezerei

Treuer Jesu, dir gebaren.

El mundo ficcional de la novela es, claramente, producto de la actividad textual, y el lector asume la independencia de la historia y de los personajes respecto de la realidad. Por eso, la música es un elemento básico en la literatura de Murakami, y en 1 Q84 también ocupa un papel esencial, y no sólo respecto de Tengo y Fukaeri, sino

en la vida de Aomame (la otra cara de Tengo). Ya se ha comentado el carácter de epifanía de la Sinfonietta de Janáéek, pero es que los ejemplos musicales son continuos para describir la vida cotidiana de Aomame. Casi siempre es música clásica, aunque en el mundo real de 1984 (que en su caso se mezcla siempre con el de 1 Q84), se escucha de todo, como una canción de Michael Jackson, Billie Jean, una grabación de Nat King Cole, Sweet Lorraine, o una sonata para flauta dulce que no es capaz de identificar en la Villa de los Sauces).

Donde se fuerza la credibilidad de la historia es en la explicación del líder de Vanguardia sobre la Little People, su propio papel como portavoz de esa gente extraña y el anticuerpo que supone su propia hija, y posteriormente Aomame y Tengo. En esa extensa parte del libro 2 de la novela, el narrador deja que los personajes dialoguen, por lo que se construyen motivos que no son ni auténticos ni no auténticos, al establecerse un espacio que no está claro entre la existencia y la no existencia ficcional. La aparición del líder de la secta es coherente, como también tiene que serlo su muerte; ha cometido crímenes terribles y la señora de la Villa de los Sauces quiere vengarse, como una repetición hasta el infinito por lo que le ocurrió a su hija con su miserable marido. Y la ejecutora tiene que ser Aomame, pues para eso se ha ido preparando al lector con multitud de pruebas, tanto fisicas como psicológicas, como demuestra claramente su dote alética. La credibilidad del narrador está salvaguardada ya que lo que ha ido afirmando a lo largo de la trama guarda bastante relación con los sucesos que se han contado, y con lo que ahora exponen los personajes. Se reconoce una verdad interna en el texto, a pesar de contradecir claramente la realidad. Un punto de apoyo es relacionar a la secta Vanguardia con el budismo esotérico, lo que evita tener que autentificar algo que, en sí mismo, supone una práctica cerrada, hermética, de la realidad.

LA FUNCIÓN DE SATURACIÓN

La literatura son palabras, pero también silencio. Todo lo que se calla y queda dentro, todo lo que no se dice por múltiples motivos, es casi más importante que lo que se dice. El ser humano se diferencia de los animales porque utiliza palabras, pero también en la capacidad que le permite decir cosas sin decirlas. El análisis de los fenómenos intensionales es un aspecto básico de la función de saturación; las figuras, los recursos poéticos, los modos narrativos y el discurso son ejemplos de los fenómenos que se concretan en el significado intensional a través de la textura. Murakami se apoya en mitos, símbolos e imágenes para trabajar implícitamente las presentaciones de sus historias, la abundancia de sucesos extraños y los personajes desorientados que apenas entienden lo que pasa en el mundo. Aplicando la función de saturación a sus novelas, se observan multitud de huecos o dominios vacíos que tienen que rellenar los lectores con su imaginación. Las imágenes de la fantasía configuran sentimientos y emociones con el valor de la poeticidad, y por eso resulta trascendental la experiencia sensitiva, fuente psicológica consciente o inconsciente de su literatura. Ciertos hechos ficcionales son explícitos, como los que reflejan la vida cotidiana de sus personajes, que se encuentran en todas sus novelas, desde la primera hasta la última; otros, aportan sugerencias e hipótesis, sin perder su carácter elíptico, y, por último, algunos más se limitan a establecer marcas, ofrecer pistas o dejar lagunas que hacen avanzar la trama.

En su literatura se pueden encontrar los símbolos de los que hablaba Krappe, los celestes y los terrenales (Krappe, 1952: 246 y ss), igualmente los de Eliade, cuando se refería al agua, la luna, la tierra o el sol (Eliade, 1949: 402 y ss), y, por supuesto, los símbolos clásicos que Durand relaciona por sus valores semánticos: la noche, la caída, la luz, la montaña, la espada (y el árbol y la lanza), los animales y la trascendencia (Durand, 2005: 69 y ss). En las novelas de Murakami existe luz y oscuridad, montañas y bosques (con

misterios y peligros seculares), árboles (con la resistencia al paso del tiempo), animales (gatos, peces, carneros salvajes, cuervos, cabras ciegas y unicornios que mueren en invierno), metamorfosis y trascendencia (con citas de Schopenhauer, Platón, Nietzsche o Jung, y narradores como Proust, Chéjov, Tolstoi, Shakespeare, el creador de Cuentos de lluvia y de luna, y los del Genji y Heike monogatari), la sabiduría (con la biblioteca y el Oráculo de Delfos), la taza de té (como epifanía proustiana o sombra de Tanizaki), el cine y el manga como mitos modernos, y la alusión, incluso, a Indiana Jones, un personaje ficcional que se convirtió en icono entre los jóvenes de los ochenta del siglo xx.

En La caza se hacen visibles los símbolos de la "juventud perdida" a través de las figuras del Ratón y la primera novia del protagonista, mientras que la mención al número de teléfono de Dios -del chofer del secretario de la organización mafiosa-, simboliza la trayectoria vital y moral de los personajes. Cuando el narrador y el chofer regresan de la sede mafiosa, se encuentran con un atasco en la carretera, y el chofer pone música de Chopin. Él se queja, y el chofer le dice que igual que "no hay noche sin aurora", tampoco existe "un embotellamiento sin fin". Claro que le molesta ir despacio, pero prefiere no enfadarse, ya que es una prueba por la que hay que pasar. El protagonista relaciona ese argumento con un sentido cristiano de la vida, y el chofer admite que, aunque no suele ir demasiado a la iglesia, se considera cristiano. Su jefe es la mejor persona que ha conocido, después de Dios, por supuesto.

"- ¿Usted ha tenido trato con Dios?

- Naturalmente. Cada noche le llamo por teléfono.

- Sin embargo… -empecé a decir, pero me vi asaltado por la

perplejidad. La cabeza empezaba a alborotárseme otra vez-. Si todo el mundo se pone a llamar a Dios, habrá una saturación de líneas, y siempre estará comunicando, como, por ejemplo, el servicio de información telefónica al mediodía.

- No hay que preocuparse por eso. Dios es, digamos, una presencia simultánea. Y así, aunque un millón de personas le llame a la vez, Dios habla a la vez con un millón de personas" (p. l38).

Parece ser que su jefe le dio el número del teléfono de Dios, y ahora se lo ofrecía también a él. Era el número de Tokio 945… El narrador le dice, entonces, que él no es cristiano, a lo que el chofer le responde:

"- No creo que eso sea mayor problema. Basta con que le diga abiertamente lo que piensa, lo que le preocupa. Por muy absurdo que sea lo que le diga, Dios nunca se aburrirá, ni se burlará de usted.

- Gracias. Le telefonearé un día de éstos.

- [Estupendo! -exclamó el chofer.

Los coches empezaron a rodar con más fluidez, y los altos edificios de Shinjuku se fueron acercando. Hasta llegar a mi destino no volvimos a hablar" (p. l39).

En los diálogos, y en las descripciones, todo se llena de textura implícita que da lugar a un dominio indeterminado (e incluso a huecos, debido a la textura cero de otras ocasiones), por mucho que Murakami no deje de manejar conceptos, ideas y frases perfectamente reconocibles. Los símbolos se apoderan del sentido del texto y lo engrandecen. Es lo que ocurre también con los animales, que siempre aparecen en una novela de Murakami. Además de los lógicos carneros salvajes, surgen cabras, gatos y hasta ballenas, en realidad el pene disecado de una ballena que el personaje principal recuerda del acuario de su niñez, y que posee una gran fuerza simbólica. Así, dice:

"Cuando tuve mi primera experiencia sexual con una chica, lo primero que me vino a la cabeza fue aquel gigantesco pene de ballena. Sentí gran desazón en mi pecho al pensar en el destino que le había tocado en suerte, en las vicisitudes que habría tenido que padecer hasta acabar en aquella desnuda sala de exposiciones del acuario. Al pensarlo me invadía una paralizadora sensación de impotencia. Con todo, yo tenía apenas diecisiete años; era, por tanto, demasiado joven para que la desesperación se apoderara de mí. A partir de entonces fue tomando cuerpo en mi mente esta idea: los hombres no somos ballenas" (p.30). Se refiere al acuario silencioso y tranquilo que había cerca de la casa donde vivía de pequeño. Y

recuerda que un banco de atunes daba vueltas por una piscina, los esturiones iban y venían, las

pirañas dirigían sus dientes hacia la carne que les echaban sus cuidadores y las anguilas eléctricas hacían relucir sus lamparillas. Pero lo que más le llamaba la atención era un pene de ballena; no había ballenas, por eso contrastaba aquel objeto dentro del acuario. Cuando se cansaba de pasear, se sentaba en la sala donde estaba el pene de ballena y se quedaba mirándolo en silencio, pensando en el dolor del animal mutilado. Hasta cuando soñaba, lo hacía con animales, como le ocurrió durante el camino hacia la casa del mafioso (p. 75): "Soñé con una vaca lechera. Era un animal realmente notable entre los de su especie, y por ello había tenido que trabajar mucho durante toda su vida. Me crucé con ella cuando atravesaba un largo puente. Empezaba a caer la tarde sobre un grato día primaveral. La vaca llevaba un viejo ventilador en una de sus patas delanteras, y me preguntó si me interesaba comprárselo".

Desciende del coche y se pregunta por el simbolismo de ese sueño, mientras miles de cigarras están dando cuerda a algún reloj. Acto seguido, divaga sobre los símbolos durante un rato, y lo hace con esa mezcla de hondura y superficialidad de la mayoría de los personajes de Murakami. Había muchos "sueños simbólicos", se dice, así como una realidad simbolizada por los sueños, una realidad simbólica y unos sueños simbolizados por tal realidad. "El símbolo es lo que podría denominarse el alcalde honorario del universo de las lombrices. En el seno de este universo, no resulta asombroso el hecho de que una vaca ande buscando unas pinzas (…) En el supuesto de que la vaca pretenda hacerse con las pinzas valiéndose de mí, la situación cambia radicalmente. Sucede entonces que me veo forzado a penetrar en un universo regido por una lógica que no tiene nada que ver con la que rige en el mío (…) Así es el universo de las lombrices. Para escapar de él, no hay más camino que tener otro sueño simbólico" (p. 76 Y 77). Por los comentarios y las citas anteriores, se observa un claro antecedente de una novela como Crónica.

La oreja también posee un claro significado simbólico, ya que de la imagen que brinda la última novia del protagonista (con sus orejas perfectas) se pasa a la metáfora (como algo onírico que forma parte

del imaginario del protagonista) y acaba en el símbolo de las orejas del camero, sin olvidar el emblema del mechero de la compañía del mafioso, que tiene la misma forma. En la página 75, se lee:

"Extraje un cigarro de la tabaquera y lo contemplé detenidamente (…) Tanto el encendedor como la tabaquera llevaban grabado en su parte central un emblema de complicado diseño. El emblema representaba un camero.

¿Un camero?

Convencido de que por muchas vueltas que le diera a aquel asunto no sacaría nada en claro, sacudí la cabeza y cerré los ojos. Evidentemente, desde aquella tarde en que vi por primera vez la foto de la oreja, habían transcurrido muchas cosas que no me era posible comprender".

El camero salvaje es el recorrido existencial y espiritual de los hombres por encontrar el santo grial, una figura poética que tanta literatura ha inspirado en occidente desde la Edad Media. Ese inocente animal representa el poder del empresario, la debilidad del Ratón, la santidad del hombre camero. El hombre quiere ser inmortal, pero no lo consigue a pesar de sus esfuerzos. Y da igual que sea un universitario especializado en agricultura, como el profesor Ovino, con su gran experiencia a cuestas, un millonario que domina los medios financieros y de comunicación -que puede matar a cualquiera según su voluntad-, o un tipo normal y corriente, como el Ratón. Aquí radica el símbolo central de la novela, la búsqueda de la inmortalidad, en realidad de su imposibilidad. Al terminar de leer, se comprende que sólo se puede ser inmortal a través del arte, o eso cree Murakami. En Baila vuelve a insistir en lo mismo, por eso transforma el hotel del Delfin en un hotel de lujo, y crecen los pisos y las habitaciones, y el narrador necesita volver a la ciudad de Sapporo para escribir su reportaje sobre los mejores restaurantes, mientras es invadido por la nostalgia.

Crónica está llena de animales simbólicos, como el gato, que desaparece al principio, y que Kumiko y Tooru llaman Noboru Wataya. En cierto momento se habla de la "imagen borrosa del gato", similar a una fotografía hecha a contraluz, y se interrelacionan la imagen y el símbolo

para conformar una metáfora. Se cuenta con el pájaro que da cuerda al mundo, que no deja de cantar cerca de su casa, y que no se sabe cómo es, aunque sirve de nexo de unión en algunos de los relatos del propio Tooru. También está, por supuesto, el otro pájaro, el de piedra, "plantado" en el jardín de la casa abandonada, junto al pozo, un símbolo más en la trama. "En el pequeño jardín se erguía una estatua de piedra de un pájaro con las alas extendidas. La estatua se apoyaba sobre un pedestal que de alto alcanzaba el pecho de una persona, a su alrededor crecían frondosos los hierbajos, y las puntas de los tallos de vara de oro que eran especialmente altos llegaban a tocar los pies del pájaro" (p. 23). El pájaro preside la trama y, en la página 69, Tooru vuelve a mencionarlo, observando que continúa sin remontar el vuelo (como él durante, prácticamente, toda la novela). Por eso el joven piensa que al "animal" tan sólo le queda esperar que se lo lleven a algún lugar. Estas alusiones adquieren un tono de elegía cuando, en la página 291, el héroe lee la carta de su mujer donde le pide el divorcio. Como tantas otras veces en que los personajes no saben qué hacer, se dirige a la cocina, se prepara la comida y escucha música. Tras la Serenata para cuerda de Tchaikovsky, se escucha una obra de Schumann, "El pájaro profeta", de las Escenas del bosque, y Tooru imagina que Kumiko está en brazos de su amante. Poco después, la locutora dice que Schumann describía una escena fantástica donde un bello pájaro vivía en el bosque prediciendo el futuro. Tooru se preguntará, entonces, si realmente sabe quién es su mujer. En este sentido, es importante resaltar que para el confucianismo la música y el arte se encuentran íntimamente unidas; si los ritos son una manifestación ajena al ser humano, la música (en unión del canto y la danza) provienen del interior. Mientras que los ritos se usan para ordenar las costumbres, la música es esencial en el caso de los sentimientos; si se desbordan en exceso, los sentimientos se convierten en pasiones y son un peligro para la recta conducta que propugna Confucio.

Murakami utiliza símbolos cotidianos, como la casa (o las casas, incluyendo la que está abandonada, con su terrible secreto) y el callejón que no es realmente un callejón, pues hay que atravesarlo para que se comuniquen los personajes, como Tooru con May Kasahara. La casa abandonada esconde un secreto que Tooru irá conociendo poco a poco. En la primera parte de la novela se dice que la casa perteneció a un coronel que cometió atrocidades en la guerra con China, un tema recurrente en el libro, y que impregna

otras historias del escritor japonés. Tras la contienda se suicidó, ya que pensaba que el ejército quería arrestarlo. (Un día se detuvo un coche del ejército junto a su puerta para pedir información sobre un lugar, pero el coronel se asustó -en realidad se volvió loco- pensando que iban en su busca). De resultas de ello, su mujer se colgó allí mismo. La casa pasó a manos de una actriz que también se quitó la vida tras sufrir un accidente y quedar inválida. Los últimos inquilinos fueron los miembros de la familia Miyawaki, otro enigma que Tooru resolverá durante el desarrollo de la novela, y que no se desvelará hasta el principio de la tercera parte.

No pueden olvidarse tres de los símbolos fundamentales de la historia: la luna, el pozo y el agua. En cierto momento se lee, por ejemplo, que "los caballos mueren a cientos cuando hay luna" (p. 40) Y que la luna influye en la menstruación de Kumiko, tal vez porque hay una isla que flota en el "cielo de los viajes de Gulliver". También está la luna que observa Tooru por la ventanilla del tren al despedirse de su jovencísima vecina. La luna conecta todas las historias, y adquiere un gran significado siempre que aparece, como cuando Tooru narra, en la página 113, el sueño donde surge Creta Kanoo por primera vez, tras encontrarla en la habitación "onírica" del hotel donde se bebe Cutty Sark. En una pared hay colgada una pintura al óleo, un río. Tooru lo contempla con la intención de tranquilizarse; sobre el río brilla la luna, que ilumina la ribera opuesta, pero él no alcanza a distinguir todo el paisaje. La luz resulta insuficiente y los contornos vagos y desdibujados, como su sueño. En la página 214, Tooru ha quedado en una cafetería con Malta Kanoo y Noboru Wataya para hablar de la desaparición de Kumiko (en realidad, el hermano de su mujer le exige que se divorcie, ya que ella lo ha abandonado por otro hombre). En un instante, Tooru dice que Noboru sonríe. "Esta vez era una sonrisa pálida y fría como la luna en cuarto creciente flotando en el cielo del amanecer". Los símbolos se transmutan en imágenes y crean metáforas que obligan a usar la imaginación para entender lo que ocurre en el texto (son los artificios hermenéuticos, ya que el camino a recorrer entre el lector y el pensamiento del autor suele ser largo e intrincado).

Dejando, por ahora, los temas del pozo y el agua, y abordando Kafka en la orilla, hay dos símbolos esenciales para entender la his-

toria, y que aparecen nada más comenzar la novela: la tempestad de arena y la profecía. El primer símbolo surge en el diálogo que mantiene Katka con el joven llamado Cuervo. El hombre se enfrenta a su destino. “A veces, el destino se parece a una pequeña tempestad de arena que cambia de dirección sin cesar. Tú cambias de rumbo intentando evitarla. Y entonces la tormenta también cambia de dirección, siguiéndote a ti. Tú vuelves a cambiar de rumbo. Y la tormenta vuelve a cambiar de dirección, como antes. Y esto se repite una y otra vez. Como una danza macabra con la Muerte antes del amanecer” (p. 11). Poco después se alude al símbolo de la profecía, que en la obra de Sófocles es tan significativa. “La profecía siempre está allí, como las aguas de un negro secreto. Por lo general, se ocultan silenciosas en profundidades desconocidas. Pero a veces se desbordan sin palabras y empapan, heladas, cada una de tus células” (p. 19). Unida al símbolo de la profecía se encuentra el de la sangre, al menos en dos aspectos evidentes: la sangre de la camiseta de Katka cuando, tras su sueño en el pequeño bosque que rodea el santuario sintoísta de Takamatsu, despierta y cree que ha matado a su padre a través de uno de esos pasadizos “oníricos” ya comentados. Y, en segundo lugar, la sangre de la menstruación de la profesora de Nakata horas antes de que el niño se desmaye en la montaña de bol.

En esta novela también tienen su espacio los dos soldados que custodian la puerta de entrada al “otro” mundo, y que desertaron para no ir a la guerra. La conversación que mantienen con el joven Tamura hacia el final es reveladora del juego semiótico de tantas páginas de Murakami.

“- Te debe de parecer extraño que todavía tengamos que cargar con estos armatostes de hierro tan pesados, ¿verdad? -dice el alto volviéndose hacia mí-. No sirven para nada. Ni siquiera están cargados.
- Son sólo un signo -interviene el fornido sin mirarme-. Un signo de lo que hemos abandonado, de lo que hemos dejado atrás.

- Los símbolos son importantes -dice el alto-. Ya ves. Como da la casualidad de que tenemos fusiles, de que vestimos uniforme, aquí volvemos a desempeñar el papel de centinelas. Es nuestra función. Los símbolos nos conducen a eso.

- ¿Tú tienes algo de esto? ¿Algo que pueda convertirse en un

signo? -pregunta el fornido.

- No. No llevo nada. Lo único que llevo son recuerdos.

- Vaya -dice el fornido-. Conque recuerdos, ¿eh?

- N o importa -dice el alto-. Los recuerdos pueden ser un gran

símbolo" (p. 505).

Los personajes "juegan" con esa dualidad que existe entre los signos y los símbolos. Algo similar se encuentra en la novela anterior a ésta, Sputnik, mi amor. Al poco de conocerse, Myü pregunta a Sumire sus habilidades en informática y otros asuntos más o menos mecánicos (ya que tiene la intención de convertirla en su secretaria personal), y, en cierto momento, le pide que le explique la diferencia entre "signo" y "símbolo". La joven se ríe, y no le hace el menor caso, quizá porque no ha entendido nada de lo que quería decirle. Sin embargo, un tiempo después ella misma le hace la pregunta a K por teléfono, a las cuatro de la madrugada. El profesor le pide que le repita la pregunta:

- "El emperador es el símbolo de Japón. ¿De acuerdo? (…) Pero esto no implica que Japón y el emperador sean equivalentes. ¿Me sigues?

-No.

- Es decir, que la flecha apunta en una sola dirección. El empera-

dor es el símbolo de Japón, pero Japón no es el símbolo del emperador. ¿Lo entiendes, verdad?

- Creo que si.

- Pero si, por ejemplo, pusiera: 'El emperador es el signo de

Japón', ambos serían equivalentes (…)

- ¡Hum! -dijo Sumire-. Pero creo que lo he entendido. Como imagen. En fin, me parece que es una cuestión de sentido único o doble sentido, ¿no?" (p. 35).

El símbolo del “gato” también aparece en varias ocasiones, por ejemplo cuando, estando ya en la isla griega del mar Egeo, Sumire lee a Myü la noticia de la anciana que fue devoraba por sus gatos, en una ciudad de las afueras de Atenas. Poco después, Myü cuenta a Sumire las reglas católicas que recibió de las monjas de su colegio cuando era pequeña, y cómo insistían en que no debían compartir la comida con los gatos; las personas habían sido elegidas por Dios, pero eso no ocurría con los gatos. Estos animales vuelven a aparecer cuando la joven narra a su amiga la historia del gato que se subió a un árbol y no quiso bajarse de él, o al menos nadie le vio hacerlo. (Recuérdese que las historias están en un cuento anterior a la novela). Igualmente, debe hacerse referencia a la sangre y los huesos como bellos símbolos del esfuerzo personal, que surgen al poco de iniciarse el relato. Sumire y K dialogan sobre los intentos de ella por ser novelista y K menciona una vieja historia china, cuando las ciudades estaban rodeadas de murallas. Sus puertas no servían sólo para entrar y salir, sino que en ellas vivían los espíritus de la ciudad, algo similar a lo que ocurría en la Europa medieval, donde la gente consideraba que la iglesia y la plaza eran el corazón de la ciudad. Lo importante era la forma en que se construían esas puertas. La gente iba a los campos de batalla y recogía los huesos de los muertos; después construían una puerta de grandes dimensiones a la entrada de la ciudad, incrustando los huesos. Esperaban que, honrando así sus almas, los guerreros muertos protegerían la ciudad. Cuando la puerta estaba terminada, llevaban unos cuantos perros vivos y los degollaban; acto seguido regaban la puerta con su sangre. La conclusión de K (p. 22) es significativa para la trama, ya que, de alguna forma, la joven Sumire tendrá que vivir una historia de sacrificio para aprender a escribir con el corazón y el significado de los mundos posibles. “Por magnífica que sea la puerta que construyas, sólo con eso no tendrás una novela viva. Una historia, en algún sentido, no es algo de este mundo. Una verdadera historia requiere un bautismo mágico que conecte este mundo con el otro”.

Estas palabras llevan a pensar en 1 Q84. SUS símbolos son también abundantes, y algunos coinciden con el resto de historias de Murakami, como por ejemplo la tormenta de arena -que se alude en dos ocasiones en la novela-, la cabra ciega de cuyo interior sale la Little People cuando encierran con ella a la protagonista de La crisálida de aire o la propia crisálida. Una vez más los gatos son un

símbolo en el relato donde el viajero llega a un pueblo mágico y no vuelve a salir de él. En ciertos momentos, casi sin que el lector ni los dos protagonistas se aperciban de ello, se deja de vivir en el año 1984 donde Tengo corrige la novela, y se entra en el mundo paralelo de 1 Q84.

A partir de la página 665, Aomame lee la novela La crisálida de aire, que encuentra en el piso donde debe esconderse tras matar al líder de Vanguardia con la ayuda del guardaespaldas de la señora vengadora. En ese momento se desvelan cosas trascendentes para el entendimiento de la trama, pero se siguen dejando huecos y aspectos indeterminados en este mundo posible. La comuna defiende una visión anticapitalista o antimaterialista de la vida; es preferible vivir en una especie de isla donde dominan la paz y la armonía de la naturaleza. El problema es que con el tiempo una parte de sus integrantes querrá emprender una revolución violenta para mantener la vigencia de esos ideales. La historia está contada a través de los ojos de la niña, así que, desde su mirada, también existen cosas dificiles de entender, por ejemplo la distinción entre capitalismo y comunismo, y el odio entre ambos sistemas. Lo que se decía a los niños (no había más que diez en la comuna) es que las dos posturas eran negativas. Allí no había televisión y la radio apenas se utilizaba; las noticias se transmitían oralmente, mientras que la música que se escuchaba era de Brahms, Schumann y religiosa. Cuando Aomame llega a la parte del castigo, lee cómo la Little People sale por la boca de la cabra ciega. Al principio sólo eran seis seres muy pequeños, que empezaron a crecer y se convirtieron en siete. Es el poder mágico de los relatos de los mundos posibles.

"- Por qué habéis salido de la boca de la cabra muerta -preguntó la niña-. Se dio cuenta de que su voz sonaba rara. No hablaba de la misma manera que siempre. Quizá se debiera a que llevaba tres días sin hablar con nadie.

(La niña habla sin inflexiones de la voz, como la Fukaeri de la realidad).

- Porque la boca de la cabra se ha convertido en un pasaje

-respondió un Little People de voz ronca-. Nosotros tampoco nos he-

mos dado cuenta de que era una cabra muerta hasta que hemos salido por ella.

Un Little People de voz atiplada tomó la palabra.

- A nosotros nos da igual que sea una cabra, una ballena o un guisante. Mientras haya un pasaje…

- Tú has creado el pasaje. Y nosotros lo hemos probado. Nos estábamos preguntando adónde conduciría -dijo el Little People de voz de bajo.

(…)

-¿Por qué no jugamos a crear una crisálida de aire? -dijo el Little

People tenor.

- ¡Ya que estamos aquí! -dijo el barítono.

- Una crisálida de aire -preguntó ella.

- Se extrae un hilo del aire y con él se va creando una 'morada'.

Poco a poco va creciendo -dijo el de voz de bajo.

- Una morada para quién -pregunta la niña" (p. 669).

Le responden que lo sabrá cuando la crisálida esté acabada, y para eso únicamente hay que extraer un hilo del aire y comenzar a tejerla; ella les dice que quiere ayudarlos, a pesar de que le recuerdan a los enanitos de Blancanieves. Durante la noche crearán la crisálida y al amanecer los integrantes de la Little People volverán a meterse en el cuerpo de la cabra muerta. Antes de marcharse pedirán a la niña que no diga nada a las personas de la comuna. Ella se lo promete, aunque está segura de que nadie va a creerla, ya que nunca ha sido capaz de distinguir entre la realidad y la ficción.

El fin del mundo es una de las novelas con mayor cantidad de textura implícita y, por supuesto, de textura cero. Al final casi todos los enigmas y misterios son explicados, pero, aun así, las preguntas son innumerables

durante el desarrollo de la trama, y también quedan ciertos cabos sueltos en algún sentido. Un símbolo es la comunicación (o su falta), entre los dos mundos paralelos de la fábula, y entre los personajes, ya que los "malos" de la novela son los semióticos, ayudados por los tinieblos, esos seres extraños, nocturnos e incomunicados que viven en las cloacas. El viejo científico está estudiando cómo conocer los secretos de la conciencia, lo que le lleva a valerse de un grupo de expertos informáticos como conejillos de indias. La falta de comunicación se pone de manifiesto desde las primeras páginas, e incluso desde las palabras que abren la novela:

"¿Cómo es que el sol continúa brillando? ¿Cómo es que los pájaros todavía cantan? ¿Acaso no lo saben?

¿No saben que ha llegado el fin del mundo?".

Un plano de la ciudad de El fin del mundo trata de hacer comprensible el laberinto en donde está entrando el lector. Además, la joven que recibe al calculador tras bajarse del ascensor no habla durante varias páginas, y al verlo tan sólo le hace un gesto con la cabeza para que la siga. Ella mueve los labios, y no emite sonido alguno, por eso el narrador jugará poco después con el nombre de Proust (que la muchacha no pronuncia en ningún momento, aunque él piense lo contrario). Su abuelo le ha quitado el sonido de la voz, y se le ha olvidado devolvérselo, como también hará con el ruido de la cascada que debe atravesarse para llegar a su laboratorio. Por otra parte, la elección de un animal mitológico como el unicornio también es esencial en la novela. Dentro de su cráneo se almacenan los viejos sueños, y el lector que llega a la ciudad tiene que leerlos. El narrador de esta otra historia dice en la página 74: "La lectura de los sueños no era una tarea tan sencilla como las explicaciones de la chica daban a entender. El rayo de luz era muy fino y, por más que concentrara toda mi atención en las yemas de los dedos, no lograba orientarme a través de aquel confuso laberinto. Con todo, mis dedos podían percibir con nitidez la presencia de los viejos sueños. Éstos consistían en una especie de rumor, de torrente de imágenes deshilvanadas. Pero mis dedos todavía no eran capaces de traducirlos y convertirlos en mensajes claros. Sólo alcanzaban a constatar su existencia". Son cráneos de los unicornios, los sueños, el laberinto… Tokio blues, Al sur de la frontera y After Dark poseen

menor carga simbólica, lo que no significa que sus mundos no estén determinados por el texto.

En los libros de este autor, las imágenes hacen avanzar la historia con metáforas. ¿Cómo si no sería admisible que el personaje principal de Crónica baje a un pozo para meditar sobre su soledad, o que en las primeras páginas de Tokio blues se hable del pozo para recordar a Naoko? Al pozo se arrojaba a los prisioneros en la guerra contra China, en realidad en cualquier guerra; por eso los pozos están secos, sin vida. Son pozos sin agua, uno de los elementos del imaginario de Malta Kanoo. Las imágenes que unen los símbolos de la luna y el pozo no terminan aqui. Cuando ya está bien avanzada la trama, y Cinnamon narra la escena del entierro del corazón, se dice que "la luna llena brilla en el cielo", lo que transporta al lector a la bandeja de acero que ilumina el cuerpo desnudo de May Kasahara, que por otra parte ilumina en la mente la bandeja del color de la plata que lleva el camarero dentro del sueño de Tooru, algo que pretende recordar una nueva imagen, la de la media luna que flota en el cielo y que se corresponde con la boca del pozo de Tooru.

Las dos lunas son un símbolo en 1 Q84. El lector sabe que, cuando aparecen, el personaje se encuentra en un mundo paralelo; el problema es que ni los propios Tengo y Aomame conocen a veces lo que representan. Cuando Komatsu felicita a Tengo por reescribir La crisálida de aire, le pide que describa detalladamente la escena donde la muchacha mira al cielo y ve dos lunas. En su opinión no se habla lo suficiente de esas lunas; si en el cielo hubiera una sola, al lector no le sorprendería, pero no creía que hubiera visto nunca dos lunas flotando en el cielo. Lo que le dice acto seguido es un guiño del propio Murakami a sus lectores, puesto que Komatsu comenta (p. 229): "Cuando en una novela se incluye algo que ningún lector ha visto en su vida, es necesario describirlo con todo detalle y precisión. Lo que se puede obviar, o lo que se tiene que obviar, es la descripción de cosas que el lector está harto de ver".

El agua posee un poder milagroso para Malta Kanoo en Crónica. Ella busca el agua en su viaje a Hawai, ya que piensa que los elementos del agua rigen la existencia de los seres humanos. "Por esa razón decidió vivir en Kauai. En aquella época, en el interior de la isla quedaba todavía una gran comuna de hippies. Ella vivió

como miembro de la comuna. El agua del lugar tuvo una gran influencia sobre sus poderes espirituales. Al embeber su cuerpo aquel agua, pudo 'armonizar' aún más sus poderes con su ser" (p. 99). Más tarde decide vivir en Canadá, viajar por Estados Unidos y dirigirse acto seguido a Europa. "Viajaba bebiendo el agua de distintos lugares. Encontró diversas fuentes donde manaban aguas maravillosas. Pero nunca era el agua perfecta" (p. 100). Al llegar a Malta, encontrará su paraíso privado. Todo esto lo sabrá el lector en el capítulo 8, pero ya antes la propia Malta Kanoo había hablado a Tooru de los poderes del agua durante su primera entrevista en el hotel Pacific, delante de la estación de Shinagawa. En ella comenta que el agua de la isla de Malta no es especialmente buena, pero que existe una fuente entre las montañas con un agua única y misteriosa. Se tarda varias horas en llegar hasta ella, y además no se puede trasladar pues pierde su efecto durante el viaje. Ya se hablaba de esa fuente en unos documentos que se conservaban desde la época de las Cruzadas. "Le llamaban el agua milagrosa. Incluso Allen Ginsberg fue a probarla. Y también fue Keith Richards… Cada día subía a la fuente y bebía de aquella agua. De 1976 a 1979" (p. 50). Algo más adelante, confiesa a Tooru que se dedica a contestar las consultas que le hace la gente, en concreto sobre la configuración del cuerpo, y también estudia las aguas que tienen algún tipo de efecto sobre esa misma configuración.

Tantas metáforas muestran el deseo del autor de expresar varias cosas diferentes con cada una. De la esencia de las cosas habla May Kasahara en la página 30. Refiriéndose a la necesidad de diseccionar la muerte para extraer la "esencia" del cadáver, asegura: "Me gustaría tener un bisturí -dice- y hacerle una disección. No al cadáver. Sino a la muerte misma. Pienso que la esencia de la muerte debe de estar en alguna parte. Es algo fofo, blando, como un softball, con los nervios insensibilizados. Me gustaría sacar eso de dentro de una persona muerta y abrirlo". En la misma página, unos párrafos más adelante, dice que "primero quiero cortar la piel, abrirla y sacar la parte blanda de dentro, ir sacándola con un bisturí y una espátula. Entonces, conforme fuera llegando al interior, la parte blanda se iría endureciendo más y más, hasta que al final llegaría al corazón". Este ejemplo no sólo es válido para referirse a la interrelación entre los símbolos, las metáforas y las imágenes, sino que conecta con uno de los grandes temas, el de los pasadizos

interiores por los que transita el mundo de Murakami, en este caso entre la mente de la joven de dieciséis años y el episodio del asesinato de Yamamoto, a manos de los mongoles. El propio Tooru se refiere a la esencia del otro. ¿Puede un ser humano comprender plenamente a otro?, se pregunta en la página 34. Si se desea conocer a alguien con verdadero interés, ¿hasta qué punto puede aproximarse a su esencia? ¿Se sabe algo importante de la persona que se cree conocer? En la página l32, el lector se enfrenta a la misma esencia divina, cuando Tooru acepta una entrevista con el teniente Mamiya y piensa que "sólo con la muerte/ te incorporas a la Esencia Divina".

El primer artista chino que se refirió a la armonía entre el cielo y la tierra fue Zhuang Zho (siglos IV y III a. C.) y su influencia en el taoísmo fue grande. El ser humano tiene que controlar las cosas contingentes de la vida y acercarse al tao, el camino de la perfección. En Japón también se seguirá esta idea (como tantas cosas provenientes de China e India). El contenido de este principio del universo es un estado de ánimo, mientras que el objeto es transmitir tal estado. Tal y como escribe Rubio:

"Se cuenta que el maestro del paisajismo Wo Tao Tzu salió un día por encargo del emperador a pintar unos bambúes junto al río. Permaneció allí todo el día y regresó sin haber dado una sola pincelada. 'Lo tengo todo aquí', dijo señalando su corazón. N o en vano todas las artes japonesas, entre ellas las marciales, tan populares en Occidente en donde esta cualidad a veces se ignora, se impregnan, como la tinta en el papel, en el espíritu del camino o dó. Es necesario liberarse de todo lo que es artificial para redescubrir lo natural y espontáneo y lograr que el espíritu, el ki, esté en armonía con el cielo y la tierra" (Rubio, 2007: 187).

En Kafka en la orilla, el joven protagonista sabe que tiene que huir de casa de su padre para que no se cumpla la profecía. Su problema es que termina cumpliéndose ese vaticinio, ya que de alguna forma matará a su padre y terminará haciendo el amor con su hermana y su madre. Murakami hace suyo el mundo simbólico de Edipo, pero también el del Franz Katka, con la dificil relación que mantuvo con su padre. Aquí también hay un animal, un cuervo, que saca los ojos, y otros animales que caen del cielo. Como en otras novelas, las imá-

genes surgen casi desde el principio. Hay dos especialmente intensas que ya se han comentado, en las páginas 11 y 19, respectivamente, hablando de la tormenta de arena y la profecía. En el primer caso es la imagen de la danza macabra con la muerte antes del amanecer, y con la persona que surge de la tormenta y que ya no será la misma que penetró en ella. Las imágenes continúan cuando Katka se refiere a los senos de Sakura, que se sabe que "no" es su hermana, pero que bien podría serlo, y que le recuerdan una superficie del mar azotada por la lluvia, y que se convierten en metáfora al añadir que "yo soy un navegante solitario, de pie en cubierta; ella es el mar" (p. 37). Las imágenes son tan esenciales que las conciencias se convierten en imágenes en El fin del mundo, como ya se advirtió en la página 318 de esta novela. En esos instantes, el viejo científico está informando al calculador sobre las pruebas que hicieron a los informáticos, y cómo logró la representación figurativa del núcleo de la conciencia. Las imágenes eran confusas y fragmentarias, y no tenían sentido por sí mismas, por lo que había que montarlas como una película. Cortó unos elementos, pegó otros, eliminó y combinó algunas cosas y pudo dar sentido a una historia.

Lo que Murakami busca, a través de su personaje, es traducir en palabras el proceso de creación de un mundo posible. Por ese motivo, unos párrafos después el científico dice que "un buen músico plasma su pensamiento y su conciencia en la música, un pintor en los colores y las formas. Y un escritor los refleja en una historia. Pues bien, esto sigue la misma lógica. Como se trata de una conversión, no es un calco exacto, pero sí representa a grandes rasgos el estado de la conciencia. De todos modos, por preciso que sea el calco, contemplando una sucesión de imágenes confusas no se obtiene una visión global de la conciencia. Además, poco importa eso, pues esta visualización no tiene utilidad práctica alguna". En su juventud, había sido ayudante de montaje cinematográfico; su trabajo consistía en ordenar el caos (una metáfora genial sobre el mundo ficcional de esta novela, y buena parte de la producción del propio Murakami), y terminó por convertir en imágenes la conciencia de veintiséis personas. Los símbolos contribuyen a hacer visible la conexión entre la luz y las tinieblas de casi todos sus personajes. A veces el ser humano quiere ser otra persona, se lanza a un viaje sin retomo y atraviesa los pasadizos de la mente y de las

mentes de los demás. Es el juego de la fantasía y la imaginación (como le ocurre a la niña de La crisálida de aire o a los propios Aomame y Tengo dentro de la misma novela, que influyen en sus respectivos trabajos), donde todos pueden participar porque tienen secretos inconfesables que ocultar.

Capítulo 6

El mito moderno

DEL MITO CLÁSICO AL MITO MODERNO

El nacimiento de la mitología y de las religiones tiene mucho que ver con la búsqueda de respuestas a las seculares preguntas del ser humano sobre por qué está en este mundo, qué lo ha creado y para qué. En los orígenes, el hombre se extendió lentamente por África, pero después de miles de años no lograba inventar nada esencial. De pronto aprendió a defenderse y a utilizar la capacidad de hablar; ésa fue su primera victoria sobre el tiempo. Ya podía relatar su vida a sus descendientes, pues se había inventado un pasado. Después llegó el descubrimiento del fuego, el paso de la Edad de Piedra a la de Bronce y la de Hierro, el cambio de la caza por la agricultura. Otro paso destacable se produjo cuando aprendió a escribir, incluso a expresarse artísticamente. No obstante, continuaba sin entender el mundo, lo que le llevó a comprometer su intelecto y su imaginación.

En ese contexto, la mitología ofrecía un entendimiento aceptable del mundo; a la vez que contaba un relato evocaba lo que se repetía sin cesar. Tanto en las llanuras de la India como entre los indios americanos, Oriente Próximo y Grecia, el ser humano intentaba explicarse por qué existían determinadas costumbres y creencias que se escapaban a su imaginación. “Aquiles y Ulises existían en los relatos tradicionales antes de convertirse en argumentos de la Iliada y la Odisea, y las mismas epopeyas homéricas fueron folclore -o literatura oral, si se quiere- antes de tener una difusión escrita” (Cristóbal, 2000: 29). Esa universalidad de la estructura del mundo se convirtió en un desafio para la investigación, y en absoluto podía considerarse una obviedad (Kirk, 1970: 224).

Dejando atrás los análisis de De Brosses en el siglo XVIII sobre elfetichismo, con sus estudios basados en los testimonios antropológicos, y tras considerar la mitología comparada, se puede llegar a las principales interpretaciones de los mitos: el simbolismo, el funcionalismo y el estructuralismo. La interpretación simbolista se aparta de la lógica al buscar un lenguaje con imágenes y metáforas

que revela lo que la lengua corriente no puede explicar, y donde la fantasía y la imaginación se convierten en la verdadera intuición del mundo, de la propia vida. De tal forma, el simbolismo sería el arte de pensar en imágenes, como puede leerse en el Diccionario de símbolos de Cirlot (2001: 20). Dentro de esta orientación se deben encuadrar la psicología de Freud y Jung, la hermenéutica filosófica de Cassirer, la fenomenología religiosa de Van der Leeuw y la historia de las religiones de Eliade (García Gual, 2006: 181). "Lo que caracteriza a la mentalidad primitiva no es su lógica sino su sentimiento general de la vida. El hombre primitivo no mira a la naturaleza con los ojos de un naturalista que desea clasificar las cosas para satisfacer una curiosidad intelectual, ni se acerca a ella con intereses meramente pragmáticos o técnicos" (Cassirer, 1962: 127). (Ésta será una de las líneas a seguir en la posterior interpretación de los textos de Murakami).

Por otra parte, la finalidad del funcionalismo no es explicar los relatos mitológicos de manera espiritual o intelectual, sino que se centra en la función social de los mismos en la vida de la comunidad. Para Malinovski, "el mito, tal como existe en una comunidad salvaje, o sea, en su vívida forma primitiva, no es únicamente una narración que se cuenta, sino una realidad que se vive. No es de la naturaleza de la ficción, del modo como podemos leer hoy una novela, sino que es una realidad viva que se cree aconteció una vez en los tiempos más remotos y que desde entonces ha venido influyendo en el mundo y los destinos humanos" (Malinovski, 1974: 124). Lo que afirma esta visión es que el "salvaje" cree en su relato mítico de la misma forma en que el cristiano lo hace en el relato bíblico de la creación, idea que se puede extender a otros países y creencias si analiza la literatura "teogónica" de varias culturas. Eliade combinó ambas visiones, y Dumézil profundizó en la mitología indoeuropea.

Por lo que se refiere a la tercera orientación, el estructuralismo, Lévi Strauss ha sido su principal impulsor. En su Antropología estructural de 1958 aparece su famoso ejemplo sobre el mito de Edipo, que le sirvió para analizar los mi temas en busca de un significado más profundo, y permite ver el mito como "un lenguaje, de segundo orden, un tanto ambiguo, que presenta un modelo lógico, que plantea los problemas y los dilemas fundamentales de la

sociedad" (García Gual, 2006: 294).

Ya se ha apuntado que el hombre puede pensar gracias al lenguaje, y de ahí surge lo poético, lo literario. El mito es "la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en la palabra y luego en la escritura" (Herrero, 2006: 59). Dentro del mito clásico, los elementos cosmogónicos que intentan explicar el mundo, y los acontecimientos que llevaron a establecer el "orden" natural, se encuentran por doquier (ver West, 1997: 15 y ss). Sin afán de exhaustividad, se pueden citar los textos egipcios que describen la creación del mundo y de sus dioses desde un punto de vista práctico y, a la vez, mágico; el conocido poema de la antigua Babilonia, Enuma-Elis, que era recitado ante el dios Marduk durante las fiestas de Año Nuevo; y los capítulos del Génesis en la tradición hebrea. De la misma forma existía una tradición teogónica en los persas, donde Ormuz creaba a las criaturas buenas y Ahrimán a las malas. En la literatura india se tienen los Puranas, extensos poemas en los que se narra el origen del universo donde se encuentran genealogías de dioses y sabios, y pasajes del Mahabharata. Un texto de la Guerra de las Galias de César habla de similares relatos entre los druidas. Entre los germanos, Tácito se refiere a una poesía genealógica donde se mezclaban dioses y héroes. En Inglaterra, referencias del Beowulf pueden remontarse a primitivos relatos teogónicos. La literatura noruega también posee obras de rasgos teogónicos, con la presencia de la Edda poética, colección de poemas escritos en nórdico antiguo. El poema nacional finés, Kalevala, posee connotaciones cosmogónicas en el primer canto. En la tradición griega, Hesiodo no es una excepción, ya que existen noticias de autores que crearon teogonías como Orfeo, Museo, Aristeas y Epiménides. Y, por último, en la antigua literatura japonesa, se cuenta con el Kojiki, fechado en tomo al 712 d. C.

Las obras modernas y posmodernas han separado a los personajes o agentes del mundo natural y sobrenatural (dentro del código alético) e introducido huecos con la textura cero que dificultan o impiden el tránsito en esos mundos. El mito clásico ya no tiene contenido religioso, a pesar de que aún existen fuerzas ocultas que marcan el destino y la forma de ser de las personas. En Europa, desde el siglo XVIII, la referencia al mundo divino ha dejado paso a aspectos que pueden considerarse más humanos. "Seguimos en

relación con el absoluto o lo sagrado, pero uno y otro han abandonado el cielo y descendido sobre la tierra. No se trata de decir que, para los europeos, 'la religión ha muerto' (…), sino que ha dejado de ofrecer el marco obligatorio en el que se estructura la sociedad en su conjunto como la experiencia de los individuos" (Todorov, 2007: 10). El ser humano (ficcional o no) necesita conocer cosas, hallar un lugar que dé sentido a su vida. La novela del siglo XX provoca transformaciones en las fronteras que separan el mundo natural del sobrenatural; tan importante es lo que se dice como la forma de decirlo, y todas las modalidades narrativas afectan al conocimiento y al comportamiento del personaje ficcional como réplica del hombre auténtico. Para los filósofos, las fronteras entre lo real y lo ficcional son muy claras, y elaboran sus análisis lógicos para impedir que los agentes entren en los dominios de la realidad. Russell establece, por ejemplo, su "teoría de las descripciones" y Kripke analiza los textos de Sherlock Holmes para asegurarse de que es un personaje ficcional. Pavel no está seguro de ese planteamiento, pues las aserciones son ficticias o no dependiendo del contexto donde se utilicen (Pavel, 1997: 171 y ss), y estudia el caso del mito, ya que, dependiendo de la enciclopedia, podrá ser considerado tanto real como ficticio.

Pavel recoge una anécdota que relata Mircea Eliade, y que resulta esclarecedora a la hora de separar esos dos mundos. Todo comienza cuando un folclorista rumano, que hacía un trabajo de campo, encontró en un pequeño pueblo una balada sobre un novio embrujado por una celosa hada que lo empujó a un precipicio unos días antes de la boda. "Un grupo de pastores encuentra el cadáver del joven y lo llevan al pueblo, donde la novia le canta un precioso lamento funerario. A su pregunta de cuándo ocurrió tal acontecimiento, le dicen al folclorista que fue hace mucho tiempo: in illo tempore. Ante su insistencia, terminan diciéndole que los hechos se remontan unos cuarenta años y que la novia todavía vive" (Pavel, 1997: 175). Sin embargo, cuando el folclorista se entrevista con la novia (ya una señora mayor), ésta le asegura que su novio se cayó por un barranco, y murió horas después entre dolores terribles. Después de regresar al pueblo, el folclorista narra la verdadera historia, pero la gente le dice que la vieja ha tenido que olvidarse de todo, después de tanto tiempo, y volverse loca. La conclusión es que el mito era fiel a los hechos, y que la verdad era mentira. A

veces la realidad se mitifica, dependiendo de la supremacía de la enciclopedia del momento. Como también se ha preguntado Pavel, "¿era Edipo Rey ficticio en el sentido moderno? Para sus usuarios originarios, ciertamente no, si es que por ficción se entiende un reino segregado del mundo real sub specie veritatis" (Pavel, 1997: 176). La historia es la que ha convertido a Edipo en un personaje ficcional: la verdad desmitifica los mitos, lo que se produce cuando la sociedad se seculariza y las historias sagradas dejan de serlo. Un ejemplo es el trato que un autor como Gide da a su Edipo. Lo interesante de la "anagnórisis" en esa obra es que Edipo es capaz de reconocerse a sí mismo por pura reflexión personal. Ahora Tiresias es un jesuita, y Gide lo critica como católico. Edipo se individualiza, se separa de Dios y se convierte, por tanto, en su propio Dios.

A finales del siglo XVIII lo absoluto (lo divino) se enfrentó con una idea emergente, la de Nación, a la que se sumaron después la del Proletariado, la de la Raza aria y, por último, la de la supremacía del individuo autónomo (Todorov, 2007: 11). El hombre no pretende renunciar a lo sagrado por completo (es lo infinito, lo sublime) pero no acepta que se lo imponga la sociedad. Todorov remarca, de esta manera, la búsqueda de la belleza, ya que el arte es lo que sucede a lo sagrado, pero por otros medios. Ante esa escisión entre la sociedad y la religión, debe añadirse una dificultad importante, ya que las relaciones de poder y accesibilidad no son simétricas, y es que el hombre del siglo XXI se sigue haciendo las preguntas de siempre. Como señala Dolezel (1999: 264), se enfrenta a dos tipos de cambios semánticos con relación al mito. Por un lado, ya no se observan fronteras claras entre los dominios natural y sobrenatural, y "el mundo mitológico diádico se transforma en un mundo híbrido unificado"; y, por otro, se mantiene la frontera entre los dominios, y "se sustituye la oposición modal (extensional) por un contraste intensional de saturación". El dominio creado de forma explícita es visible, y por ese motivo está determinado, mientras que el construido de manera implícita es invisible y queda indeterminado.

MUNDOS HÍBRIDOS

En las últimas décadas se han producido intentos de combinar el estructuralismo de Lévi Strauss con el funcionalismo, la literatura y el contexto histórico donde germinaron tantos mitos. Los relatos de los mitos son comparables con otro tipo de relatos. Como señaló Lévi Strauss "sea cual sea nuestra ignorancia de la lengua y la cultura de la población que lo ha recogido, un mito es percibido como mito por todo lector en el mundo entero" (Lévi Strauss, 1958: 232). Los mitos contribuyen a fijar la memoria de los pueblos, y una forma de lograrlo es por su carácter literario. Al no producirse grandes diferencias entre el mundo ficcional y el mito clásico, pueden coexistir entidades ficcionales (categorías narrativas) fisicamente posibles con otras imposibles. "Como producto del proceso simbólico, como producto del poiein creador de mundos ficcionales, todo relato a nuestros ojos mítico es también un relato poiético y poético. En la antigua Grecia, como en otras culturas, el mito no existe más que en las formas narrativas y poéticas que constituyen el modo de realización necesaria de intrigas sin estatuto de orden ontológico distinto del textual" (Calame, 2000: 46).

Durante el siglo XX se han borrado las fronteras entre el mundo natural y el sobrenatural, y ha surgido un mundo intermedio entre el mito clásico y el moderno. El ser humano no tiene que defenderse del terror primitivo ante un mundo terrible que lo amenazaba. Ahora empieza a entender lo que significa el cosmos impenetrable y ya no necesita utilizar la "red simbólica" de dioses y héroes que le permitían enfrentarse al "absolutismo de la naturaleza". En la actualidad el peligro está en otra parte, como explica Katka con la metamorfosis de Gregor Samsa en insecto o escarabajo, y en otros relatos. Katka acierta a ver que los acontecimientos que son fisicamente imposibles no pueden ser interpretados como intervenciones milagrosas del mundo sobrenatural, pues no existe ese dominio. Todas las categorías narrativas se generan dentro de este mundo de manera fortuita y espontánea; se ven gatos que

parecen corderos e incluso se comportan como seres humanos; también hay objetos que tienen características tanto del mundo natural como del sobrenatural, muertos que conviven con vivos y monos que adquieren la sensibilidad del hombre gracias a la educación y la cultura. Las condiciones aléticas en el mundo híbrido exigen olvidarse de la disyuntiva mundo natural/sobrenatural, para alumbrar un mundo intermedio, como el bello y terrible mundo que describe Juan Rulfo con sus fantasmas de Pedro Páramo, los personajes maravillosos de Cien años de soledad de García Márquez, el viaje mítico descrito por Fernando del Paso con el nuevo piloto de Eneas en Palinuro de México o los dos mundos de 1 Q84 de Murakami.

En la literatura de Murakami se encuentra reunida la tipología esencial del mito, desde la explicación del progreso o el origen del mal (La caza, Crónica, El fin del mundo, Al sur de la frontera y 1 Q84), el envío del héroe a una posible muerte (otra vez La caza y 1 Q84), el hecho de provocar la muerte involuntaria de un ser querido (Kafka en la orilla), de evitar la muerte (con el descenso al infierno que se produce en Crónica y Tokio blues), asistir a las transformaciones, metamorfosis o nacimientos insólitos (en realidad todas sus novelas, como se observa claramente en el tema del doble), hasta acertar un enigma con o sin el concurso de un oráculo (Kafka en la orilla).

En sus novelas se mezcla la fuerza del deseo -que es fuente de desequilibrio material y espiritual- con una visión casi naturalista de la vida, sin olvidar la pasión “arrebatada” que suelen presentar las narraciones occidentales. Si el ki es el lenguaje del silencio (tan importante para el Japón tradicional), los personajes de Murakami no dejan de escuchar música norteamericana y europea; el resultado es que lo espiritual y lo material se unen, perfectamente, en la mayoría de sus páginas. No es de extrañar que en los mundos posibles intermedios creados por Murakami aparezcan Bergson y Nietzsche, la prostituta del Colonel Sanders, las películas de Hawks, Ford, Hitchcock o Spielberg, la música de Beethoven, Janáéek, Bach o los Beatles y Michael Jackson, las sombras de Tanizaki y las alusiones a la obra mitológica fundacional de la literatura japonesa, el Kojiki, con sus árboles centenarios, sus ríos puros, las montañas mágicas, las lunas llenas y los héroes caballerescos.

Para el mundo occidental, Japón es una de las representaciones del "otro", de todo eso que está lejos, al otro lado ("en el lado de allá", como dijo Cortázar de París para un argentino), y algo parecido ocurre con la percepción que tienen los japoneses respecto de Europa y los Estados Unidos. Las novelas de Murakami casi nunca acaban de forma convencional porque los mundos natural y sobrenatural se superponen imperceptiblemente. En su literatura se mezclan los dioses del cielo y el infierno, lo material y lo abstracto, la "calavera" metonímica del teatro occidental y la búsqueda anual de tantos japoneses de la metáfora de los "pétalos" del cerezo, que les permite encontrarse con los secretos de las hojas rosadas: "belleza, nacimiento, plenitud, caída, muerte. La pasión analógica de Cristo adopta un sesgo casi digital: el pétalo o su ausencia" (Baquero y Pazó, 2009: 9). Los personajes de Murakami no suelen mostrar sus sentimientos, como en la cultura oriental, pero en ciertos momentos se exponen con bastante crudeza, como en Occidente. Ese mundo híbrido toma elementos de todas partes, consciente de que el arte puede conducir a la belleza. Como diría Todorov, ahí radica la verdadera finalidad de la búsqueda de lo absoluto (Todorov, 2007: l3). Paradójicamente, algunos de los personajes carismáticos se suicidan debido a la soledad y el aislamiento que los oprime, quizá porque han conseguido un elevado grado de libertad, pero a costa de una soledad todavía mayor. Ése es el mundo natural de sus agentes ficcionales, pero también una manera de representar el mundo sobrenatural, que adquiere sentido en los hospitales y las residencias de reposo, y en las cabañas perdidas en lo más profundo de los bosques. Existe una vida cotidiana y otra paradisíaca (la del mundo sobrenatural). Esos mundos son el resultado de su forma de enfocar lo más dramático con vigor descriptivo, por la capacidad psicológica de trasladar la novela occidental a sus propias obras y su capacidad poética de raíces japonesas, lo que conduce al mito, a la búsqueda del tiempo perdido, que trasciende la historia y la recrea a su manera, como diría Durand, ya que cada época se plantea sus propios interrogantes y busca respuestas en determinadas figuras míticas (Durand, 2005: 32 y ss). El antropólogo francés cita a Nietszche para recordar que en el nacimiento de la tragedia hay un enfrentamiento entre lo apolíneo y lo dionisíaco.

La caza es un mundo híbrido lleno de animales simbólicos que, incluso,

se convierten en personas, de paraísos tangibles que es preciso que salten por los aires, y de pensamientos y sueños oníricos que mezclan lo natural y lo sobrenatural (al igual que lo oriental y lo occidental). La novela gira en tomo a una restricción modal relativa a lo que es o no posible lograr en la vida; por eso el azar está presente desde el principio del relato. En la página 69 el narrador afirma que es posible vagar sin una dirección por "el inmenso océano del azar", pero en seguida se refiere a las personas que dudan de ese azar. Desde esta postura hay que entender que "nuestra existencia es una sucesión de instantes aprisionados entre el 'todo' que queda a nuestra espalda y la 'nada' que tenemos delante. Y ahí no hay lugar para el azar, ni tampoco para lo posible". Acto seguido asegura que entre ambos puntos de vista no existen grandes diferencias, algo similar a lo que ocurre con la forma de llamar a la misma comida en diferentes países. Todo se resume en una cuestión puramente alegórica, a pesar de que la visión "diádica" de la existencia se analiza más tarde con cierta originalidad. El protagonista piensa que utilizar la foto de los cameros en su anuncio para la revista podía ser tomado como fruto del azar, pero también por lo contrario. Y añade una explicación también alegórica:

"a) Yo andaba buscando una fotografia adecuada para aquel anuncio. En el cajón de mi mesa de trabajo, por azar, había una foto de cameros. Así que la usé. Una armoniosa obra del azar en un mundo lleno de armonía.

b) La fotografia de los cameros estaba esperándome desde hacía tiempo dentro del cajón de mi mesa de trabajo. Aunque no la hubiese usado para aquel anuncio en aquella revista, un día u otro la habría aprovechado para algún trabajo".

La solución a esa disyuntiva no puede ser más occidental (dentro de la postura híbrida analizada), ya que todo puede resumirse en el "agujero del donut". La metafísica es la única que se plantearía si es un agujero o un espacio, aunque "el gusto del donut no se verá alterado en lo más mínimo" (p. 70). Al final de la aventura que propone esta novela la pregunta sigue latente, sobre todo cuando hace su aparición el hombre camero. ¿Es posible un personaje ficcional que mezcle a un hombre y a un animal, incluso a un hombre que tal vez sea el Ratón, el amigo del protagonista? Desde el punto de vista de la autentificación, ya se ha señalado que esta

novela posee coherencia interna, incluidos los personajes y las situaciones más extraños, precisamente porque hay motivos que no es necesario autentificar. Resulta evidente que el mundo natural y el sobrenatural coexisten sin problemas, algo que también se logra con las figuras del jefe mafioso que había llevado al camero en su interior desde la guerra o cuando el animal mítico se mete en el cuerpo del Ratón.

"- Hice mal en gritarte hace un momento -dijo el hombre carnero en voz baja-. A veces ocurre que mi parte ovina y mi parte humana andan a la greña, y me pongo como me pongo. Pero no es que esté de malas, entiéndeme. Y si encima vienes tú echándome la culpa…

- Dejémoslo estar -le dije.

- Incluso me da lástima que no vuelvas a ver a esa mujer. Pero no

soy yo quien ha tenido la culpa. -Ya.

Saqué de la mochila las tres cajetillas de Lark que me quedaban, y se las di al hombre camero. Éste pareció sorprendido.

- Gracias. Nunca había fumado este tabaco. Pero ¿no te harán falta?

- He dejado de fumar -le respondí.

- ¡Hum! Haces bien -asintió el hombre camero con gesto grave-.

Desde luego, fumar es pernicioso.

El hombre camero se guardó ceremoniosamente el tabaco en un bolsillo adosado al brazo. Su piel lanuda se hinchó rectangularmente en aquel lugar.

- Tengo que dar con mi amigo, sea como sea. Con ese propósito he venido desde muy lejos… , lejísimo.

El hombre camero asintió.

- Y lo que digo de mi amigo, vale igual para el camero" (pp. 279 Y 280).

Es evidente que los diálogos entre el hombre camero y el narrador de la novela se leen con relativa naturalidad. Un poco más adelante se sabrá que el hombre camero se alimenta de plantas y frutos, pájaros y peces. Lo que no quería era ir a la guerra, y por eso hacía de camero; mientras fuera un animal, nadie lo sacaría de allí. Cuando el protagonista de la novela le invita a la cabaña, el hombre camero le dice que está muy ocupado con los preparativos para el invierno y no puede ayudarle a encontrar a su amigo. El Ratón aparecerá en cualquier momento, tal vez en el más inesperado.

La textura del diálogo resulta tan verosímil que no hay inconveniente en creer las palabras de ese personaje mitad humano y mitad animal, así como los diálogos que mantiene Nakata con los gatos en Kafka en la orilla. El viejo deambula detrás de una gata (Goma) que le han pedido que encuentre, y escucha una risa a su espalda. Al volverse, ve a una gata siamesa sentada sobre un muro.

"- Perdone, pero usted ha dicho que es el señor Nakata, ¿no es

cierto? -preguntó la gata siamesa con voz aterciopelada. - Sí, en efecto. Me llamo Nakata. Buenas tardes.

- Buenas tardes -dijo la gata siamesa.

- Desde esta mañana está nublado, por desgracia, pero no parece

que vaya a llover -dijo Nakata.

- Esperemos que no" (p. 105).

Es como si estuvieran hablando dos vecinos de un inmueble que acabaran de cruzarse en la escalera o el ascensor. La gata era de mediana edad, levantaba la cola orgullosa y llevaba un collar, donde se leía su nombre. Sus facciones eran bellas y se mantenía esbelta.

"- Llámeme Mimi. Mimí de 'La Bohéme'. Incluso me dedican una canción: 'Me llamo Mimi. .. '

- ¡Aah! -exclamó Nakata.

- Hay una ópera de Puccini que se llama así. Es que a mis dueños

les gusta la ópera -dijo Mimí sonriendo afablemente-. Me gustaría cantársela, pero por desgracia carezco de aptitudes para ello.

- Lo importante es que la haya conocido a usted, señorita Mimí.

- Lo mismo digo, señor Nakata.

- ¿Vive usted por aquí cerca?

- Sí, en aquella casa de dos plantas de allá. Mis dueños se llaman

Tanabe. Mire, delante del portal hay un BMW 530 de color crema, ¿lo ve usted?

- ¡Aah! -exclamó Nakata. No acababa de entender qué significaba BMW, pero allá se veía un coche de color crema. Quizás era aquello a lo que llamaban BMW".

Aparte de la alusión "realista" a la ópera de Puccini (con dos obras sobre Oriente, como Madame Butterfly y Turandot), se observa el oficio de Murakami para usar canales semióticos reconocibles que permiten acceder a su mundo posible, ya que uno de los pensadores japoneses más importantes del siglo :xx es Hajime Tanabe. Los dueños de la gata siamesa se apellidan Tanabe y el protagonista de Al sur de la frontera es Hajime. Esto también puede encontrarse en El fin del mundo; en esta novela los animales no hablan, o al menos no lo hacen de manera convencional, ya que el protagonista tiene que leer los cráneos de los unicornios para desentrañar el significado de los viejos sueños. El lector de sueños pensará que los cráneos tenían que haber recibido varios "lavados", un trabajo que realizará su otro yo (el calculador). Desde ese mundo paralelo, el agente ficcional se preguntará sobre la existencia o no de los unicornios. ¿Por qué no podrían existir esos animales en algún mundo posible que se escapara a su imaginación? En la página 113, el calculador habla con la bibliotecaria de su propio mundo sobre el sentido de un animal mitológico como el dragón, tan desconocido o no como el universo. Es una manera de admitir que los mitos continúan vigentes; si los griegos hablaron del Caos, del que nació Gea (la tierra), el cielo (Urano) y el agua (Ponto), en este siglo XXI todavía se mantienen las preguntas sobre la existencia de Dios.

Y en cierta medida se habla de Dios en 1 Q84 y de la absurda manera que algunos tienen de utilizarlo para enriquecerse o tan sólo alcanzar el poder sobre los demás (algo que se estudiará más adelante). Ya se han analizado los "pasadizos" literarios para aproximar el mundo de 1984 a su mundo paralelo. El uso de la cabra enferma por parte de Murakami refuerza su idea sintoísta sobre el valor que los japoneses otorgan a la naturaleza. En la página 671 se puede leer que "como guiada por esa luz, la boca de la cabra se abrió por completo y de ella salió la Little People. Esta vez fueron siete desde el principio", como los siete enanito s del cuento, que volvían dispuestos a continuar con la creación de la crisálida de aire. "Extraían hilo blanco del aire y con él fabricaban la crisálida. Al mover las manos con entusiasmo, no sentían el frío nocturno. Sin darse cuenta, el tiempo iba transcurriendo. No se hartaban ni tenían sueño. Poco a poco, pero de forma visible, la crisálida iba creciendo". En ese mundo híbrido de 1 Q84, y mientras Aomame leía la novela, se decía que había algo malsano e inexplicable en el texto que tenía en las manos. El líder de Vanguardia le había dicho que el hombre había vivido con la Little People desde el principio de los tiempos, aunque no se les llamara así, por supuesto. Era la época en que la distinción entre el bien y el mal todavía no se había producido, o al menos tampoco se le había puesto nombre.

Los comentarios anteriores recuerdan la expresión kotodama, término compuesto por koto (palabra) y dama (tama, espíritu, alma). La fuerza del kotodoma significa que "hace lo que dice", y es poderosa, ya que puede emplearse tanto para el bien como para el mal (Lanzaco, 2009: 24), y traer bendiciones o desgracias. En ese concepto hay reminiscencias bíblicas, al compararse con el término hebreo Dabar. En Japón adquiere relevancia en la cultura Nara (710-784), Y dentro de ella podía haber criaturas no humanas con la capacidad de hablar. La explicación está en que los elementos de la naturaleza (árboles, piedras, hierba) poseían la misma fuerza vital que el ser humano, dentro del mundo animista. Los versos del Nihon Shoki, 128 se refieren a ello (Lanzaco, 2009: 25):

En el País de la planicie central de los juncos, las rocas, el tronco de los árboles y las hojas de las plantas tienen también el poder de hablar.

Poco a poco la crisálida adquirió el tamaño de un perro grande (otro animal), pero a la niña se le acabó el castigo y salió del almacén. A partir de ese instante no dejaba de pensar en lo que habría en el interior de la crisálida. Una noche no fue capaz de controlar la curiosidad, se levantó de la cama y se acercó al almacén; la Little People no estaba, sólo se veía la crisálida en el centro. Ahora medía casi metro y medio, y tenía una abertura en un costado. La niña miró por la abertura y se vió a sí misma, "desnuda y acostada en el interior. Ni siquiera respira. Igual que una muñeca". Entonces el Little People de voz ronca le dijo que ésa era su daughter. La niña se dio la vuelta, y vio que los siete miembros de la Little People estaban de pie.

"- Dóter -repite automáticamente la niña.

- y tú eres lo que llamamos mother -dijo el de la voz de bajo.

- Móder y dóter -repite la niña.

- La daughter sustituye a la mother -dice el Little People de voz atiplada.

- Me he dividido en dos -pregunta la niña.

- No -responde el Little People tenor-. No te has dividido ni en dos ni en nada. Tú sigues siendo tú de pies a cabeza. N o te preocupes. La daughter sólo es la sombra del corazón de la mother, que ha tomado forma" (p. 674).

La niña les pregunta cuál es la misión de esa sombra, y le responden que cumple la función de perceiver, de quien percibe y se lo transmite al receiver. Ahora la cabra muerta había dejado su lugar al perceiver, es decir, a la hipotética daughter. La Little People necesitaba encontrar una daughter viviente que enlazara con el lugar en el que ellos habitaban. Por otra parte, la mother debía estar a su lado, aunque había que esperar a que se despertara unos días después, según el tenor de la Little People.

"- Cuida bien de la daughter -dice el barítono-. Porque es tu daughter.

- Sin los cuidados de la mother, la daughter no estará completa y le costará sobrevivir -dice el de voz atiplada.

- Si la daughter desapareciese, la mother perdería la sombra del corazón -pregunta la niña.

Ellos se miraron entre si. Nadie respondió a la pregunta.

- Cuando la daughter se despierte, en el cielo habrá dos lunas

-dice el de la voz ronca.

- Las dos lunas reflejan la sombra del corazón -dice el barítono.

- Habrá dos lunas -repite de forma automática la niña.

- ¡Es un símbolo! [Mira al cielo atentamente! -dice con sigilo el que habla en voz baja-. Mira al cielo atentamente -insiste-. Cuenta las lunas" (p. 675).

El uso recurrente de los símbolos (en este caso de la luna) tiene múltiples antecedentes en la literatura clásica japonesa. Un ejemplo es el Tsurezuregusa, de Yoshida Kenkó (1283-l352), donde se mezclan tres valores estéticos medievales: la soledad (sabi), la desolación (wabi) y el frío (hie). Esos tres elementos definen, de alguna manera, los ideales de la comuna fundada por el padre de Fukaeri: soledad, pobreza y austeridad, que conceden mayor importancia al mundo interior que al exterior, como si gracias a la belleza imperfecta de esta tierra pudiera llegarse a la belleza infinita del cielo. En el capítulo l37 de Tsurezuregusa, se lee: "¿Es que sólo se deben contemplar las flores de los cerezos cuando están en su máxima efloración y esplendor? ¿Añorar la luna que brilla llena y sin nubes? N o, es mucho más conmovedor contemplar la luna cuando está lloviendo, y retirarse en tu habitación, bajar las persianas y no darse cuenta de la presencia de la primavera (…) En todas las cosas lo más admirable es su comienzo y su fin (…) La luna que al fin tímidamente se asoma entre nubes al amanecer después de haber estado esperándola toda la noche nos impresiona más que el resplandor de luna llena brillando en cielo despejado, e iluminando todo el paisaje de más de mil lenguas… y cuán incomparable es la luna, casi de un tono verdoso".

Volviendo a la novela de El fin del mundo, hay una escena en que la bibliotecaria lee un texto de Borges -El libro de los seres imaginarios-, donde se habla de unicornios y dragones, lo que lleva a pensar que Murakami se acoge al poder de la sabiduría (que reside en la biblioteca) para otorgar autenticidad a su relato. Borges y Margarita Guerrero recogieron 116 monstruos de la mitología, la religión y la ficción, y los convirtieron en reales. La muchacha de la novela de Murakami asegura que existen dos tipos se unicornios, uno originario de Grecia y otro que viene de China. “Entre ambos hay grandes diferencias, tanto formales como en lo que respecta a la concepción que la gente tenía de ellos. El unicornio griego y latino, por ejemplo, es, como transcribe Borges, ‘semejante por el cuerpo al caballo, por la cabeza al ciervo, por las patas al elefante, por la cola al jabalí. Su mugido es grave; un largo y negro cuerno se eleva en medio de su frente. Se niega a ser apresado vivo ‘” (p. 113). Por el contrario, el unicornio chino posee un cuerpo de ciervo, la cola de buey y los cascos de caballo, y el cuerno de la frente es de carne. Igualmente se observan diferencias en cuanto a su carácter y significado. Se remarca la distancia que existe entre el animal oriental y el occidental (dentro de la fusión de los mundos natural y sobrenatural que se está aludiendo), ya que el unicornio occidental es feroz (su cuerno llegaba a medir un metro), y según Da Vinci sólo podía ser capturado aprovechándose de su sensualidad, mientras que el oriental era un animal sagrado y de buen agüero (con el dragón, el fénix y la tortuga, los animales emblemáticos de la mitología china). ¿Cómo logra Murakami conferir vida al animal mitológico para incluirlo en el mundo posible construido en la novela? En realidad, de dos maneras; por un lado, con la inclusión de una historia de guerra y muerte, física y espiritual, y, por otro, con la bella metáfora sobre el amor.

En 1917, durante la Primera Guerra Mundial (un mes antes de la Revolución de Octubre), un soldado ruso encontró el cráneo de un unicornio mientras excavaba una trinchera en el frente de Ucrania. El soldado creyó que pertenecía a una vaca o un ciervo, y no le hizo el menor caso. Sin embargo, el teniente que comandaba la tropa -que era estudiante de posgrado de la Facultad de Biología de la Universidad de Petrogrado-, decidió llevárselo con el fin de examinarlo, y descubrió que era parte de una especie desconocida. El cráneo del animal fue pasando de manos hasta llegar a las de un

catedrático de esa universidad. Y al final había terminado en casa del calculador.

Por lo que se refiere a la metáfora sobre el amor, la bibliotecaria comenta al calculador que casi todos los animales con un número impar de cuernos se habían extinguido. La ventaja de tener dos cuernos era evidente, por eso le dice: “La primera ventaja de los dos cuernos es que respeta la simetría. El movimiento de todos los animales está determinado por el mantenimiento del equilibrio bilateral, es decir, por la división de las fuerzas y de las capacidades por la mitad. La nariz tiene dos orificios, la boca mantiene una simetría derecha-izquierda y, en realidad, funciona dividida en dos. Ombligo, tenemos sólo uno, pero es un órgano atrofiado.

- ¿Y el pene? -pregunté.

- El pene y la vagina, juntos, forman una unidad. Como el panecillo y la salchicha (…) Lo más importante son los ojos, que funcionan como una especie de torre de control, tanto para el ataque como para la defensa, y por eso lo más lógico es que los cuernos mantengan un estrecho contacto con los ojos” (p. 116).

La metáfora del amor también tiene un hueco en 1 Q84, como expone Aomame a su amiga policía. En un momento de la novela, ambas van a un local de ligues, pero Aomame no muestra interés en ningún hombre. Le confiesa que sólo se ha enamorado una vez, con diez años, cuando cogió a un chico de la mano. Su franqueza otorga verosimilitud al personaje de Aomame (y por extensión al mundo real de 1984). Aomame dice que ocurrió en la clase de primaria en el colegio de Ichikawa, en la prefectura de Chiba, pero en el curso siguiente el chico se fue a otro colegio y dejó de verlo (historia similar a la de Al sur de lafrontera). Aún soñaba con encontrárselo por alguna parte de la ciudad, lo que lleva a su amiga a mostrar su escepticismo.

El hecho de que se acostara con otros hombres no significaba nada, era sólo algo pasajero. En ese momento, su amiga le pregunta si no tiene miedo de que todo eso no ocurra nunca; lo más natural es que él se haya casado y que tenga hijos, a lo que Aomame le responde que, de ser así, tendrá que vivir sola el resto de su vida, acompañada de los recuerdos que le quedan de un niño al que dio

la mano (así como el calor de su cuerpo) con diez años. Lo importante es amar a alguien; quizá todo esté determinado desde un principio y las personas se limiten a parecer que pueden elegir. Es posible que el libre albedrío fuera una impresión subjetiva, pero si se pudiese "amar a alguien con toda el alma, por horrible que fuera ese alguien, aunque no estuviera enamorado de nosotras, por lo menos la vida no sería un infierno. Incluso aunque resultara un tanto triste.

- Es cierto.

- Sin embargo, Aomame -dijo Ayumi-, creo que este mundo es

absurdo y que le falta buena voluntad.

- Quizás -admitió Aomame-. Pero a estas alturas ya no se puede

cambiar.

- El plazo válido de devolución ha caducado -dijo Ayumi.

- y además han tirado la factura.

- ¡Y que lo digas!

- Pero ¡ qué bien! El mundo se va a acabar en cuanto menos lo

pensemos -dijo Aomame. - Lo estoy deseando.

- Entonces vendrá el Reino de los Cielos.

- Me muero de impaciencia -dijo Ayumi".

Lo irónico del diálogo es que, unas semanas después, Ayumi será asesinada y la aventura "espiritual" empezará para Aomame. Justo antes de enterarse, Aomame estaba reflexionando en el hecho de que morir no le daba miedo; sólo le daba miedo que la realidad la engañara, o que la abandonara. Mientras cenaba, abrió el periódico y leyó la noticia: "Ayumi Nakano, de 26 años, residente en Shinjuku (Tokio), había sido asesinada, estrangulada con la cinta del albornoz en una habitación de un hotel de Shibuya. Estaba completamente desnuda, y le habían esposado ambas manos a la

cabecera de la cama; también le habían metido una prenda de ropa en la boca para que no gritara".

Aomame estuvo llorando mucho tiempo la muerte de su amiga, y Tengo fue su consuelo, el niño del que había hablado con Ayumi cuando aún estaba viva. "El tacto de su mano -se dijo Aomame-. Ese intenso estremecimiento del corazón. El ansia de hacer el amor con él. Aunque me convirtiera en otra persona, no podrán hacer que deje de pensar en él. (Aomame empieza a creer que Ayumi ha sido asesinada por su culpa, por el trabajo que realiza para la vieja señora vengadora). Ésta es la principal diferencia entre Ayumi y yo. En el centro de mi ser no hay un vacío. No es un lugar desierto e insulso. En lo más hondo de mi ser hay amor. Seguiré pensando en aquel niño de diez años llamado Tengo. En su fuerza, su inteligencia, su amabilidad. Él no existe aquí, pero un cuerpo inexistente nunca decae y las promesas no realizadas no se pueden romper" (pp. 471-472).

En El fin del mundo la bibliotecaria se refiere también a otro animal, el rinoceronte. Es un animal miope porque sólo tiene un cuerno, y ha sobrevivido por ser herbívoro y poseer una dura coraza. Apenas le hace falta defenderse, lo contrario que al unicornio, vulnerable como el ciervo y siempre a punto de caer derrotado en cualquier tipo de enfrentamiento con alguien más fuerte. Otro problema del unicornio es que si el cuerno sufre daños, está perdido para el resto de su vida. Incluso se puede añadir otro defecto al hecho de tener un cuerno único, ya que con él no puede ejercerse demasiada fuerza. Ese razonamiento demuestra que el unicornio es una "mercancía defectuosa".

El carácter híbrido del mundo posible ficcional de la novela se observa, igualmente, en la participación de la sombra del lector (pp. 76, 123 Y 299). Ya se ha aludido al guardián que se queda con las sombras de los que llegan a la ciudad de El fin del mundo; allí nadie puede tener sombra, y una vez que se entra no se puede salir. U na tarde, cuando el lector de sueños va a la cabaña del guardián, ve que su sombra le está ayudando a reparar una carreta; el guardián cepilla las tablas y la sombra pone los clavos con el martillo. Al verle, ambos se detienen y levantan la cabeza. El comportamiento de la sombra es como el de cualquier persona que está prisionera en

alguna parte.

“- ¿Me buscabas? -preguntó el guardián. - SÍ. Quiero hablar contigo -le dije.

- Ve adentro y espera a que acabe esto -me dijo el guardián, mi-

rando la tabla que cepillaba en aquellos momentos.

La sombra se limitó a dirigirme una ojeada y, acto seguido, volvió a enfrascarse en su trabajo. Parecía enfadada conmigo”.

El lector de sueños esperó en la cabaña a que el guardián finalizara su trabajo, pero quien entró no fue éste sino su sombra, que le dijo que no podía entretenerse a hablar con él, ya que únicamente había entrado a buscar clavos. Acto seguido cogió una caja de clavos de la alacena. (Ésta es otra prueba más de la disolución de la frontera que separa el mundo ficcional del mito clásico, al transformarse en un mundo híbrido donde coexisten dos mundos aparentemente irreconciliables).

“- Escúchame con atención -dijo la sombra mientras comprobaba la longitud de los clavos que había en la caja-. Ante todo, tienes que dibujar un mapa de la ciudad. No lo hagas preguntando a los demás, sino según lo que tú puedas comprobar con tus propios ojos y tus propios pies. Dibuja todo lo que veas, sin dejarte nada. Ni el detalle más insignificante”.

Con esta petición, la sombra del lector de sueños está pensando ya en la huida que se producirá al final de la novela. En el espacio ficcional unificado que representa esta novela, se juntan, de forma natural, las entidades ficcionales físicamente posibles con otras físicamente imposibles.

“- Eso lleva tiempo (le responde el lector).

- Basta con que me lo des antes de que acabe el otoño -dijo la sombra hablando con rapidez-. Y también quiero explicaciones escritas. Necesito, en particular, que investigues bien la forma de la muralla, el bosque que hayal este, por dónde entra y sale el río. Sólo eso. ¿Comprendido?

En cuanto me hubo dicho esto, sin mirarme siquiera, la sombra abrió la puerta y salió. Me repetí lentamente lo que acababa de decirme".

En el último tercio de la novela, el lector de sueños habla otra vez con su sombra, antes de escapar de la ciudad, pues no les queda otra salida. El comportamiento de la sombra sigue siendo creíble, casi humano.

"-¿Estás bien? -le pregunté.

- ¿Cómo voy a estarlo? -replicó-. Hace demasiado frío, la comida es espantosa.

- Me ha dicho que haces ejercicio todos los días. (Se refiere al personaje del guardián de la ciudad).

- ¿Ejercicio? -se quejó-. ¿A eso lo llama hacer ejercicio? Todos los días me arrastra fuera de la cabaña y me obliga a que lo ayude a quemar las bestias (se refiere a los unicornios). Cargamos los cadáveres en la carreta, los sacamos al otro lado del portal, los llevamos al manzanar, los rociamos de aceite y los quemamos. Antes de quemarlos, el guardián los degüella con el hacha. Ya has visto la magnífica colección de cuchillos que tiene. Ese tipo, lo mires como lo mires, no está bien de la chaveta. Si tuviera la oportunidad, iría por el mundo dando hachazos a todo lo que se le pusiera por delante".

A continuación el lector de sueños le hace una pregunta interesante, que desvela, de nuevo, un aspecto notable del mundo posible, y es si él también era un hombre de la ciudad, a lo que la sombra le responde que no, que tan sólo era un empleado que disfrutaba quemando a las bestias. Y añade:

"- A las personas de la ciudad, eso ni se les pasa por la cabeza.

Desde que ha empezado el invierno, ha quemado a muchísimas bestias. Esta mañana han muerto tres. Ahora iremos a quemarlas".

Los dos continúan escarbando en el suelo con el zapato. Mientras un pájaro lanza un grito agudo, y se va en dirección a la rama de un

árbol, la sombra le confiesa que el mapa está bien dibujado, con unas explicaciones esenciales para poder escapar, pero que lo ha recibido tarde. El lector se excusa, diciéndole que ha estado enfermo, y la sombra insiste en que, de haber contado antes con él, las cosas hubieran sido más sencillas, incluso con la posibilidad de hacer planes de huida.

"- Tal vez sea el fin del mundo, pero estoy segura de que se puede escapar de aqui. Lo sé con certeza. Está escrito en el cielo. Que hay una salida. Los pájaros sobrevuelan la muralla, ¿no es cierto? Y esos pájaros, ¿adónde van? Pues al mundo exterior. Al otro lado de la muralla existe otro mundo, sin duda alguna. Precisamente por eso la muralla rodea la ciudad: para evitar que la gente salga. Si en el exterior no hubiese nada, ¿para qué cercar la ciudad con un muro? Seguro que hay una salida en alguna parte".

La siguiente explicación de la sombra es clave para encuadrar este texto dentro de un mundo posible intermedio. Dice al lector que aquel lugar era antinatural y que estaba fundado en un error. "El problema está en que la ciudad se levanta sobre lo antinatural y lo erróneo". Como todo lo que ocurría era antinatural, las piezas encajaban a la perfección. Tras dibujar en el suelo un círculo, aseguró que ellos eran naturales, pero que los habitantes de la ciudad no lo eran, lo cual entraña una paradoja en el mundo ficcional. "Debes creerlo, creerlo mientras te queden fuerzas. Si no lo crees, la ciudad te acabará absorbiendo antes de que te des cuenta, y entonces ya será demasiado tarde". El calculador afirma que le han quitado la memoria y no sabe lo que es correcto, y la sombra se refiere al movimiento continuo. "Esta ciudad es segura (le dice) y lo contiene todo, algo de por sí tan imposible como el movimiento continuo. Por principio, una ciudad perfecta no existe. Pero ésta lo es. Vamos, que hay algún truco en alguna parte. Como esos mecanismos que aparentemente se hallan en movimiento continuo pero que, en realidad, se valen de una fuerza exterior oculta". Esta idea deriva, nuevamente, hacia la visión oriental de un tiempo sin principio ni fin. El tiempo no es una flecha que se dirige hacia el futuro, como en la filosofia griega (por ejemplo con Aquiles y la tortuga), sino que representa lo circular, la rueda de la destrucción y la creación.

En este mundo sobrenatural de El fin del mundo, además de no tener sombra, la gente no tiene corazón. Lo pierden cuando se les muere la sombra (que es lo que al final de la novela el lector de sueños quiere evitar). Una excepción sería la madre de la bibliotecaria, aunque tuvo que marcharse lejos con su sombra y su corazón, como le cuenta el viejo militar al lector de sueños, ya que nadie puede salir de la ciudad con su corazón. Si eso le ocurriera también a él, el lector se quedaría sin el "amor sin rumbo" que siente por la bibliotecaria. A partir de entonces, tendría que aprender a vivir sin amor. Llevaría una vida monótona y silenciosa, como la de los habitantes de la ciudad.

Durante la otra huida paralela, la del calculador con la nieta del científico, el narrador se refiere a Orfeo, lo que es una insistencia indirecta en el mundo diádico. "Mientras nadaba, me acordé de Orfeo, obligado a cruzar la laguna Estigia para llegar al reino de los muertos. En el mundo existen incontables religiones y mitos, pero, acerca de la muerte, a todos los hombres se nos ocurre prácticamente lo mismo. Orfeo cruzó el río de las tinieblas en barca. Y yo estaba atravesándolo a nado con un paquete enrollado en la cabeza. En este sentido, los griegos de la Antigüedad eran mucho más listos que yo" (p. 354). Dentro del mito clásico, a Orfeo se le permite entrar en el Infierno para cumplir con una misión; es un viaje a través de los mundos, teniendo en cuenta que el mundo está dividido por fronteras rígidas. Yeso es lo que le ocurre al calculador en esta novela, que pasa del mundo natural al sobrenatural gracias a la influencia del mundo paralelo en donde permanece su conciencia. Siguiendo con el mito, Orfeo es liberado de su vínculo alético, aunque se mantiene sometido a la restricción deóntica, que es la que violará y motivará el conocido castigo. Esto no le ocurrirá al calculador en el mundo posible construido por Murakami, aunque deberá pasar por varias pruebas, como no morir ahogado en aquel mundo subterráneo y no dejarse atrapar por los tinieblos y su santuario donde se adora al pez mitológico (un animal, una vez más).

El juego del autor es evidente, al relacionar a esos habitantes del mundo subterráneo de un país como Japón con los primitivos cristianos. En el siglo II, la Iglesia tomó la palabra Ichthys -que es "pez" en griego-, como símbolo de Cristo. Las letras de esa palabra

son las iniciales de Iesous Christos Theou Uios Soter, es decir, Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador. (Tertuliano, De baptismo, c.l). Tanto el pez como el críptico aparecen a menudo en las catacumbas. En la página 249 de El fin del mundo, se leen las siguientes palabras: “A ambos lados del santuario había un relieve trabajado con primor. En él figuraban dos enormes peces que se mordían la cola el uno al otro formando un círculo. Tenían un aspecto muy extraño. Sus cabezas eran prominentes como el morro de un bombardero y, en vez de ojos, tenían dos largas y gruesas antenas que se proyectaban hacia delante retorciéndose como sarmientos. Sus bocas, desproporcionadamente grandes, se abrían casi hasta alcanzar las branquias y, justo debajo, nacían unos órganos cortos y rechonchos, parecidos a patas de animal amputadas cerca de la ingle. Al principio, creí que esos órganos eran ventosas, pero, al mirar con atención, descubrí tres afiladas uñas en la punta de cada uno de ellos. Era la primera vez que veía un pez provisto de uñas. Las aletas dorsales tenían una forma grotesca y las escamas sobresalían de sus cuerpos como púas” (p. 249). El calculador pregunta a la nieta del viejo científico si son animales mitológicos, y si existen de verdad, a lo que la joven le responde que quizá lo sean, pero que lo más urgente es salir de allí cuanto antes.

La existencia de esos seres que viven en las cloacas, y que como mucho se acercan a los túneles del metro, también podría ser incluida en el siguiente epígrafe, sobre el mundo invisible del mito moderno (son ayudantes de los semióticos). Su presencia en la novela es más onírica que real, a pesar de que siembren el camino de sanguijuelas y coman sangre (lo que recuerda a las sanguijuelas que llueven enKafka en la orilla). El científico había inventado un dispositivo que emitía un sonido particular, y que los mantenía alejados. Gracias a él, la joven que siempre vestía de rosa y el calculador conseguirán escapar de las cloacas y llegar, precisamente, al metro sin sufrir el ataque de los simbólicos monstruos.

También es preciso referirse a los hermosísimos animales del zoo de Hsin-ching de Crónica, eliminados a balazos por el ejército japonés, al prever la llegada del ejército soviético. Esta muerte terrible actúa de termómetro moral en la novela, afectando a la actitud de Tooru en el enfrentamiento con su cuñado Noboru. Había que asesinar a

dos tigres y, posteriormente, a las panteras, lobos, osos, e incluso a dos elefantes de la India. Al referirse a los tigres, Nutmeg (que es quien narra la historia a Tooru), asegura que tras ser disparados "los animales enmudecieron, incluso las cigarras dejaron de chirriar. Cuando se extinguió el eco de las detonaciones no se oía nada en los alrededores. Los tigres, por un instante, dieron un salto en el aire como si un gigante invisible los hubiera golpeado con un garrote y cayeron al suelo con estrépito. Luego se retorcieron, agonizando, jadeando y vomitando sangre. Los soldados no pudieron matarlos con la primera descarga. Los tigres se movían sin parar por el interior de la jaula y ellos no habían podido apuntar bien" (p. 449). Nutmeg no había sido testigo del macabro asesinato, ya que en ese momento huía con su madre a bordo de un barco con destino a Tokio. No obstante, el relato logra un carácter mítico cuando alude al submarino que los amenaza con abrir fuego contra ellos: "una masa de hierro mojado expuso su cuerpo desnudo a la luz del verano y, aunque tenía la apariencia bien definida de un submarino, más parecía el 'símbolo' de algo. Como una 'metáfora' incomprensible" (p. 443).

La representación simbólica de la matanza de animales se expresa con nitidez cuando Tooru asegura que los soldados mataban a los animales sin saber que, en unas pocas horas, los soldados soviéticos los matarían a ellos. De nuevo se une la visión budista de la existencia, con otra bastante más popular. "Luego, el teniente ordenó a un soldado que entrara en la jaula de los tigres y comprobara si ambos estaban muertos. Los tigres permanecían inmóviles, con los ojos cerrados, mostrando los dientes. Había que comprobar si realmente estaban muertos. El veterinario abrió la cerradura de la jaula y el joven soldado, que acababa de cumplir los veinte años, avanzó un paso temeroso sosteniendo el fusil con la bayoneta calada en posición de ataque. Realmente era una postura rara, pero nadie se rió. El soldado tocó casi con suavidad la barriga del tigre con el tacón de la bota militar. El tigre no se movió. Le dio una patada algo más fuerte en la misma zona. El tigre estaba muerto. El otro tigre (una hembra) tampoco se movió. El soldado jamás había estado en un parque zoológico, ni siquiera de niño; era la primera vez que veía tigres de verdad".

Una sola idea llenaba su pensamiento, el hecho de que lo habían

llevado al zoológico y lo obligaran por azar a hacer algo que no tenía nada que ver con él; quizá por eso miraba la sangre de los tigres, que le parecían más grandes de lo que suponía. De nuevo aparece el azar de La caza, las pruebas a las que se somete a los agentes ficcionales para tomar decisiones, buenas o malas. Murakami casi nunca juzga las actuaciones de los personajes, tan sólo los deja actuar, y dudar.

En estas páginas ya se ha aludido a la permanente presencia de "pájaros" dentro de los mundos posibles de las obras de Murakami. Tanto el pájaro que da cuerda al mundo (Cinnamon dice que es el mismísimo Tooru), como la estatua del pájaro de piedra que está en el jardín de la casa abandonada, encierran un significado mítico y simbólico. Los animales se convierten así en agentes ficcionales fundamentales en la trama. Existe la creencia de que, después de la muerte, el alma abandona el cuerpo en forma de pájaro. Los pájaros pueden ser mediadores entre los dioses y los hombres; en muchas religiones se habla de espíritus alados o seres celestiales, los ángeles, los querubines y los serafines. Las aves se encuentran en el Árbol de la Vida (ver Frazer, 1991: 142 y ss.), y a veces se representan luchando con una serpiente (o llevándosela) para simbolizar el equilibrio entre el pájaro (el sol) y la serpiente (el agua); esa imagen es la lucha entre el bien y el mal en el cristianismo. Pues bien, en la novela de Murakami, siempre que la historia avanza se escucha al pájaro invisible que da cuerda al mundo. El comportamiento de Tooru tiene que ver con ello, así como con las medusas, y el mundo oscuro donde viven, pero su significado resulta todavía más relevante en el mundo invisible, ya que se constituyen en metáforas de su mundo interior.

En Sputnik, mi amor el mundo híbrido se explica en parte por la desaparición de Sumire, pero también por la parábola de los gatos hambrientos que se comen a la anciana que acaba de morir. El cuento de Los gatos antropófagos -que es la base argumental de Sputnik, mi amor- analiza con mayor profundidad ese mundo intermedio, por lo que resulta conveniente utilizar algunas de sus páginas. El narrador (al que tampoco se le da ningún nombre) viaja a Grecia en compañía de Izumi, después de que se enamoraran y que sus respectivas parejas los echaran de casa. Grecia es uno de los paraísos o mundos sobrenaturales donde pueden encontrar refugio

tras su adulterio. En el pequeño puerto de la isla próxima a Turquía donde viven, él suele leer a Izumi los periódicos en inglés, y uno de ellos recoge la noticia de los gatos que devoraron a su dueña después de que ésta muriera por un ataque al corazón. Los animales vuelven a ser una metáfora sobre la vida, en la que se insiste cuando en la página l33 (el cuento se encuentra en Sauce ciego, mujer dormida) el protagonista habla de las abejas de esta forma: "Reflexioné sobre ello mientras contemplaba las abejas que había encima de la mesa. La imagen de las diligentes abejas libando sin tregua la mermelada se superpuso dentro de mi cabeza a la de los tres gatos que devoraban el cadáver de la anciana. A lo lejos se oyó el chillido de una gaviota que solapó el zumbido de las abejas. Por unos segundos, mi conciencia vagó por la frontera entre lo real y lo irreal. ¿Dónde estaba yo en aquellos momentos? ¿Y qué estaba haciendo? Experimenté serias dificultades para comprenderlo. Respiré hondo, contemplé el cielo y, luego, dirigí los ojos hacia Izumi. Acto seguido, la mujer le cuenta la parábola sobre el náufrago y el gato, y la enseñanza católica que recibió de pequeña.

Volviendo a la desaparición de la joven que quiere ser escritora en Sputnik, mi amor, hay que señalar que K está convencido de que la muchacha se ha ido "al otro lado", ha atravesado el espejo y es posible que se haya reunido con Myü, que aún permanece en ese otro lado. "Ya que la Myü de este lado no la acepta, ¿no es ése el camino más lógico a seguir?" (p. 195). En el sueño ha conseguido atravesar las fronteras de ese mundo, lo que se relaciona con los aspectos por generación espontánea expuestos en su momento. Por eso Sumire escribió que: "Soñar y soñar. Entrar en el mundo de los sueños y no salir de él. Vivir allí eternamente" (p. 195). De la misma manera, Sumire se habría podido reunir con su madre muerta a través de los sueños. Allí los dos mundos se fundían en uno solo, y los héroes y los dioses del Kojiki volvían a descansar en su paraíso.

Estos comentarios permiten profundizar en otro de los elementos esenciales del mundo híbrido, el del mundo sobrenatural representado por el paraíso, y que puede ser una isla mágica, una cabaña perdida en un bosque también especial, un hospital, una residencia de reposo o una comuna escondida en las montañas, lejos de Tokio. En Baila el verdadero paraíso se encuentra en el hotel del

Delfín, en la isla de Hokkaidó, y por eso el protagonista de la tetralogía del Ratón no puede quitárselo de la cabeza, aunque hayan pasado cuatro años y tan sólo hubiera pasado unos días en sus habitaciones. En el hotel vivía el profesor Ovino, una de las claves de La caza; además, había sido elegido por la mujer de orejas perfectas. Después de su aventura en el norte de la isla de Hokkaidó (una aventura tan real como onírica) tan sólo la música pop es capaz de actuar como redención. El hotel no representa únicamente un lugar de Sapporo; en el imaginario del mundo posible que transmite el texto, es igualmente un homenaje a Moby Dick, de Melville, la novela fundacional de la narrativa estadounidense, ya que en ella hay una escena de delfines. En la página 176 de La caza, se describe de la siguiente manera: "El edificio, de cinco plantas, daba la impresión de ser una gran caja de cerillas puesta estúpidamente de pie. Al acercarse, no parecía antiguo, pero sí lo bastante viejo para llamar la atención. Seguramente, ya era viejo cuando lo edificaron". El interior le recordará al narrador el tono que adquieren las fotografias antiguas con el paso del tiempo. En un primer momento no se parece al paraíso, ni siquiera a un mundo sobrenatural definido. Sin embargo, lo que le otorgará esa categoría es que allí vive el viejo profesor Ovino, el primer ser "sobrenatural" que aparece en la novela, aunque su dote alética sea, aparentemente, normal.

Cuando tuvo que decidirse a iniciar los estudios, el profesor Ovino eligió la agricultura e ingresó en la Facultad de Agronomía de la Universidad Imperial de Tokio. Se licenció con un buen expediente y pasó al Ministerio de Agricultura y Bosques, estuvo en Corea donde publicó un estudio para fomentar la producción de arroz en ese país y se le encargó que trazara un plan para lograr la autosuficiencia en el suministro de lana (ante la inminente campaña en gran escala que se desarrollaría en el norte de China). Estando en Manchuria, un día salió a caballo para inspeccionar los rebaños de cameros, pero no volvió en una semana. Y cuando lo hizo llevaba el camero salvaje dentro de él. Su jefe lo interrogó antes de expulsarlo de su trabajo, ya que no entendía nada. El interrogatorio es significativo para insistir en la coexistencia de los mundos natural y sobrenatural dentro de la novela de Murakami (pp. 196 Y 197, donde J es el jefe y P el profesor Ovino):

“J: Esas ‘estrechas relaciones’, ¿implican trato camal? P: No, ni mucho menos.

J: Explíquemelo, pues.

P: Se trata de una compenetración anímica. J: Eso no quiere decir nada.

P: No logro dar con la palabra exacta, pero lo más aproximado que se me ocurre es hablar de una ‘convivencia espiritual’ (…) Mis obligaciones incluyen estudiar a los cameros, señor.

J: La ‘convivencia espiritual’ no figura entre las cuestiones que has de estudiar. Has de ser más cuidadoso en el futuro. Tienes un brillante historial por tus estudios en la Facultad de Agronomía de la Universidad Imperial de Tokio y por tu espléndida labor desde que ingresaste en el Ministerio, y se puede decir que eres la persona destinada a conducir la política agraria en el Asia Oriental. Has de tomar conciencia de ello.

P: Entiendo, señor.

J: Y olvídate para siempre de esa ‘convivencia espiritual’. Los

cameros son meras bestias.

P: Sería imposible olvidarlo.

J: Dame una explicación concreta.

P: Es que el camero está dentro de mi. J: Eso no quiere decir nada.

P: No me es posible explicarlo de otro modo”.

En 1937 el profesor se fue a vivir a la isla de Hokkaidó y se hizo ganadero tras comprar 56 cameros. Se casó en 1939, y su rebaño ya se había duplicado de sobra. Cuando en 1942 nació su hijo, contaba con 181 cameros. Los norteamericanos se incautaron de más de la mitad de ellos, fue nombrado presidente de la Asociación de Criadores de Ganado Ovino de Hokkaidó, enviudó y compró el hotel del Delfín, de donde no había vuelto a salir. Cuando se encuentra con los protagonistas de la novela, les confiesa que en el verano de

1935 se le apareció un camero en sueños y le preguntó si podía entrar en él. No sintió nada extraño, sólo la sensación de que había penetrado en su interior. No era un disparate, ya que -según el profesor- no resultaba inhabitual en el norte de China y en los confines del territorio mongol. Entre los nativos de aquellas tierras, el que un camero tomara a alguien como morada era considerado como un regalo divino. En un libro publicado en la época de la dinastía Yuan, hacia el siglo XIII o XIV, se contaba que "un camero blanco con una estrella en el lomo" había entrado en el cuerpo de Gengis Khan, y se podía decir que "el camero que entra en un cuerpo humano, se vuelve inmortal. Y también se vuelve inmortalla persona que acoge al camero. Sin embargo, si el camero sale de ella, la inmortalidad se pierde. Todo depende del camero: si está a gusto puede quedarse décadas y décadas en un cuerpo; y si no acaba de satisfacerle ¡zas!, lo abandona a toda prisa. Los humanos que han sido abandonados por un camero son denominados 'desheredados' por los manchúes; a ese grupo pertenezco yo" (p. 205).

El mundo sobrenatural de La caza radica en la cabaña de la isla de Hokkaidó -a unos kilómetros de Junitaki- y en lo que significó la aventura de la creación de esa ciudad, un paraje que volverá a aparecer casi veinte años después en el mundo posible de Kafka en la orilla, y en páginas de Crónica, Al sur de la frontera, El fin del mundo y 1 Q84. La clave la ofrece el hijo del profesor Ovino cuando afirma que "es necesario ir en busca de algo que dé verdadero sentido a nuestras vidas" (p. 212). En ese momento el narrador (también la mujer de orejas perfectas, aunque ella abandonará antes de que acabe su aventura) es consciente de que debe ir en busca de su propio paraíso, un lugar que no tiene por qué coincidir con el del Ratón o el profesor Ovino. Su viaje a ese mundo sobrenatural empezará en el momento en que lea un libro titulado Historia de la ciudad de Junitaki. Para él será como si estuviera leyendo un cuento de hadas, con un país "maravilloso" al final del camino. No hay más remedio que ir hacia atrás en el tiempo (como en los mitos), en concreto hasta el año 1881, para encontrar a los primeros dieciocho colonos que fundaron la ciudad de Junitaki. Y es como si se abriera la Crónica de hechos antiguos o Kojiki, donde se refleja el tránsito de la literatura oral perdida a la literatura escrita, y que comienza con la historia de la creación del Cielo y la Tierra, sigue con la descripción de los hechos de los emperadores legenda-

rios y acaba con el reinado real de la emperatriz Suiko (entre los años 593-628). Como ha señalado Rubio, lo que habrá entre medias serán poemas y leyendas (Rubio, 2007: 321). Los hombres y mujeres que fundaron la ciudad de Junitaki eran pobres labriegos de Tsugaru que no tenían tierras y huían de la justicia, al no poder pagar sus deudas, y que pretendían alejarse de la civilización lo más posible. Al pasar por una aldea de ainos, en las proximidades de Sapporo, alquilaron los servicios de un joven como guía. Su nombre era Luna Llena Menguante. Aunque apenas entendía el japonés, les llevó hacia el norte bordeando el río Ishikari. “Al cuarto día, el grupo llegó a un paraje amplio, bien regado y sembrado en toda su extensión de preciosas flores” (p. 215).

Un estudioso como Vernant se refirió al origen de los mitos preguntándose: “¿Qué había antes de que existiera el mundo tal como lo conocemos? Los griegos contestaron a esta pregunta mediante unos relatos y unos mitos” (Vernant, 2003: 15). En ese sentido, las páginas de La caza recuerdan al viejo “érase una vez” de los cuentos tradicionales, como si Murakami pretendiera introducir el mito directamente en sus páginas. “Yo, el súbdito Yasumaro, os informo: He aquí que al comienzo, cuando el universo se había empezado a condensar, no existía ni fuerza vital, ni forma; tampoco había nada que pudiera ser llamado por su nombre, ni movimiento alguno que pudiera ser percibido, ni nadie que pudiera conocer el aspecto de las cosas. Pero cuando el Cielo y la Tierra se separaron por primera vez, hubo tres deidades que se convirtieron en el origen de la creación. Y, al dividirse el Principio Masculino y el Femenino, los dos Espíritus llegaron a ser las primeras divinidades creadoras” (Kojiki, p. 43). En esta obra se habla de la creación de Yamato, nombre de la comarca nuclear del Japón futuro (año 660 a.C}, No obstante, la primera alusión a Japón en las crónicas de China no se produce hasta el año 57 d.C., en un libro llamado Han Shu. “En ese interregno de más de setecientos años, Japón, lejos de ser un imperio unificado, consistía en más de cien comunidades tribales dispersas en el archipiélago. La situación política seguía muy fragmentada todavía hacia el siglo III de nuestra era, el periodo chino de los Tres Reinados (220-265), cuando se sabe que el archipiélago japonés seguía dividido en unas cuarenta comunidades de clanes o uji entre las cuales estaba Yamato” (Rubio, 2007: 322).

Llegaron a un terreno montañoso y menos fértil, pero que les ofrecía mejor protección. El guía aino les comentó que el sitio era ideal para establecerse, pero los colonos quisieron seguir. “Tras repetirse unas cuantas veces esta escena, los expedicionarios arribaron finalmente a lo que hoyes el río Asahi. Estaban a siete días de viaje desde Sapporo, y habían recorrido ciento cuarenta kilómetros, aproximadamente (…) Al cuarto día de marcha hacia el norte, después de dejar atrás el paso de Shigori, la expedición se topó con un río que corría de este a oeste. Tras considerar la situación decidieron continuar hacia el este”. El viaje mítico prosiguió por un terreno cada vez más dificil. Tuvieron que abrirse paso entre matorrales de bambú, praderas de hierba altísima y terrenos pantanosos. Por las noches, plantaban las tiendas junto a los ríos, y se dormían mientras escuchaban el aullido de los lobos. Llegaron a su tierra prometida el 8 de Julio de 1881, el año l3 del periodo Meiji (había comenzado en 1868), a 260 kilómetros de distancia de la ciudad de Sapporo. “Tras visitar el reino de los muertos, (el dios Izanagi) volvió al de los vivos. Al lavarse con agua para purificarse, de sus ojos se revelaron las deidades del Sol y de la Luna. Después, cuando se bañaba flotando en las aguas del mar, se manifestaron las demás deidades” (Kojiki, p. 44). Este viaje al infierno es similar, como es lógico, al de Orfeo; al igual que a Izanagi, se le prohíbe mirar el rostro de su esposa. Su desgracia por haber probado los alimentos del infierno es comparable a la de Perséfone, mientras que el ardid de Izanagi para evitar a sus perseguidores recuerda al de Atalanta.

El citado Vernant confiesa al comenzar su libro El universo, los dioses, los hombres, que iba a titularlo como Érase una vez… Se arrepintió y puso otro más explícito; pero, al iniciar la obra, no podía dejar de evocar el recuerdo al que respondía ese primer título y que señalaba el origen (Vernant, 2003: 7). El Kojijki prosigue afirmando que entre las ramas de Sasaki (especie arbórea de hoja perenne que, engalanada de espejos, joyas y otras ofrendas, es símbolo del poder) fue colocado un espejo sagrado, que el dios Susano mordió una gema y luego la escupió, gracias a lo cual pudieron reinar generaciones de soberanos. “Sabemos igualmente que después de que la diosa Amaterasu mordiera la espada y de que el dios Susano diera muerte a la gran serpiente, prosperaron los descendientes de miles de dioses” (Kojiki, p. 44). El mito que relata

el personaje de la novela de Murakami se convierte en historia cuando un funcionario llamará al lugar ciudad de Junitaki, pues no podía continuar sin tener un nombre; eso ocurrió años después. Cuando Vernant se refiere a los remotos orígenes de la guerra de Troya, alude a unos montes, como el Pelión, el Ida y el Taigeto. En esos sitios la distancia entre los dioses y los mortales se reducía; y algo parecido debió de pensar Murakami al situar la ciudad de Junitaki entre montes, y llevar la cabaña del Ratón (y el profesor Ovino) aún más lejos. Vernant asegura que "a veces hay aproximaciones, más o menos profundas, entre lo divino y lo humano. Y, en ocasiones -así ocurrirá en la guerra de Troya-, los dioses aprovechan esa proximidad, esos contactos recíprocos, para transmitir a los hombres los males y las catástrofes de que quieren librarse, para expulsarlos del ámbito luminoso en que han establecido su asiento y trasladarlos a la superficie de la tierra" (Vernant, 2003: 82).

El territorio de la ciudad de Junitaki estaba entre dos montañas, que se unían formando un ángulo de sesenta grados. Por el centro lo cruzaba un río, que había originado un barranco. Aquello estaba lleno de lobos, alces, osos, ratas almizcleras y pájaros de todos los tamaños. El joven aino les enseñó a conocer las raíces comestibles, a cómo protegerse de la nieve, el modo de pescar en el río helado, el arte de poner trampas para lobos, la manera de hacer huir a los osos en el periodo previo a la hibernación, la ciencia de predecir el tiempo según el viento… Al final, el muchacho terminó casándose con la hija de uno de los colonos, tuvo tres hijos y tomó un nombre japonés. El mito se había convertido, definitivamente, en historia, como la que recoge el segundo libro fundacional de Japón, el Kokinshü, el libro de la poesía. Su prólogo se refiere al espectáculo de la naturaleza girando en la rueda de sus estaciones, como las flores del cerezo al comienzo de la primavera, el canto del cuclillo en verano, las hojas enrojecidas del otoño y la nieve de invierno. En el poema 344 se mezcla el cielo con las imágenes superpuestas de la nieve y las blancas flores del ciruelo:

Núm. 344

Ume no hana sore to mo miezu hisakata no amagiru yuki no nabete furereba

De los ciruelos

ya distinguir las flores es imposible:

la nieve al cielo inmenso oculta y todo es blanco.

El número 73 es de sabor inconfundiblemente budista (utsusemi, “de la piel desechable de la cigarra”), mientras que el 409 es de una gran plasticidad.

Núm. 73 Utsusemi no

yo ni mo nitaru ka hanazakura

saku to mishi ma ni katsu chirinikeri

Núm. 409 Honobono no Akashi no ura no asagm ni shimagakure yuku fune o shi zo omou

Cual hueco mundo piel que cigarra suelta, tú soltarás,

flor del cerezo, esa belleza que cautiva.

Al alba tenue

en bahía de Akashi y entre la bruma,

un barco de nostalgias tras las islas se pierde.

La poesía, el mito y la historia… Murakami incluye en aquel lugar el final de la aventura, en el momento en que Junitaki había caído en la decadencia y los jóvenes no querían vivir alli. Los años de gloria de la ciudad habían tenido que ver con la cría de cameros, pero los adelantos de la sociedad moderna habían terminado con la manera tradicional de trabajar con la lana y la carne de los animales. La gente apenas vivía de la madera, y ya sólo quedaban unas doscientas cabezas de ganado ovino, en su totalidad de la raza Suffolk. Esta información la reciben los protagonistas de labios de un pastor que cuida la cabaña de la montaña, que les asegura que el camero con la estrella en el lomo no pertenece a esa raza. La llegada a la cabaña también posee una parte de relato mítico (o mágico). El narrador dice en la página 252: “La pared verdinegra

formada por aquel bosque desaparecía de repente, como si la hubieran arrancado, en tanto que el terreno se hundía formando un abismo. Ante nosotros se abría un inmenso valle. El panorama era despejado y espléndido, pero tremendamente triste. En las paredes rocosas, cortada a picos, no había la menor señal de vida, y por si fuera poco, sobre el paisaje circundante flotaba una especie de halo fatídico. Camino adelante, en el extremo del valle, se alzaba un monte cónico, extrañamente calvo de toda vegetación. Su cima parecía haber sido distorsionada con violencia por una fuerza colosal". El tiempo cambiará de repente, y la carretera se hará peligrosa. Deberán dejar eljeep y seguir a pie (el pastor regresa a la ciudad, ya que no quiere correr más riesgos). El narrador afirma que se quedaron solos, y que él tuvo la sensación de que los habían abandonado en el "fin del mundo".

Ese fin del mundo es el que aparece en la siguiente novela de Murakami y se convierte en el verdadero protagonista. El mundo sobrenatural de esta nueva historia es, precisamente, la ciudad de El fin del mundo, el mundo de la conciencia del protagonista, que Murakami, además, necesita amueblar con detalle. Por eso incluye un mapa (ya comentado), donde se describen la muralla, las puertas de entrada a la ciudad, las casas, el Ayuntamiento, etcétera. Lo paradójico es que ese "paraíso" está dentro del ser humano, pero a veces no se quiere ver (lo impiden algunas fuerzas ocultas de la sociedad con sus luchas de poder y experimentos científicos). La ciudad es una especie de mundo feliz de Huxley donde se puede ser dichoso sin ningún problema, pero con el handicap de quedarse sin corazón y sin sombra. Tan sólo pueden salir los pájaros, el símbolo de la libertad. En este sentido, los poemas 49, 297 Y 469 del Kokinshü, vuelven a ofrecer algunas claves:

Núm. 49

(Al ver por primera vez el cerezo en flor de un huerto de alguien).

Kotoshi yori Bien has sabido

haru shirisomuru la primavera ornar,

sakurabana flor de cerezo.

chiru to iu koto wa Pero a perder tus pétalos

narawazaranan ¡ay, si nunca aprendieras!

Núm. 297

(Poema compuesto en una excursión para recoger hojas otoñales en Kitayana). Miru hito mo nakute chirinuru

Sin nadie ver

su esplendor, han caído allá en el monte

okuyama no morrnji wa yoru no nihiki narikeri

hojas de otoño. [Cuánto color tendrá esta noche!

Núm. 469 Hototogisu

naku ya satsuki no ayamegusa

ayame mo shiranu koi mo suru kana

El cuco canta

entre lirios violáceos, teje que teje

telas de amores cuyas hebras olvido, olvido.

Cuando el lector de sueños pregunta al militar por el significado profundo de la ciudad (cómo funciona, por qué tiene una muralla y cada día salen y entran los unicornios o qué son los viejos sueños), el anciano le contesta que él no conoce todas las respuestas, pero sí que la ciudad es justa y perfecta. Lo que puedan enseñarle los demás, se olvidará tarde o temprano, pero lo que aprenda por su cuenta formará parte de él para siempre. “Abre los ojos -le dice, entonces-, aguza el oído, haz trabajar la cabeza, descifra el significado de las cosas que te muestra la ciudad. Ya que tienes corazón, sírvete de él mientras puedas. Es lo único que puedo enseñarte”. Lo que el lector de sueños debía entender, en definitiva, es que ya no existían diferencias entre los dioses y él. Se había convertido en su propio dios, porque todavía conservaba el corazón.

El militar le enseña la residencia oficial donde el lector de viejos sueños vivirá a partir de ese momento, y su descripción evoca la de Tokio blues. “En el mismo edificio vivían un coronel, dos comandantes, dos tenientes y un sargento. El sargento se encargaba de la comida y de los pequeños quehaceres de la casa, y el coronel emitía juicios. Igual que en el ejército. Los ancianos eran, todos ellos, seres solitarios (…) Por la mañana se levantaban temprano, desayunaban deprisa, por la fuerza de la costumbre, y luego emprendían su trabajo sin que nadie se lo hubiese ordenado. Unos raspaban con la espátula la pintura vieja de las paredes, otros arrancaban los hierbajos del jardín delantero, otros reparaban los muebles y otros, arrastrando un carrito, bajaban al pie de la colina a buscar las raciones de comida. Cuando acababan su sesión de trabajo matutino, los ancianos se reunían en un rincón soleado y hablaban de sus recuerdos” (p. 103).

Ya que se ha citado Tokio blues, debe recordarse la carta que Naoko escribe a Watanabe sobre la residencia Ami, ese lugar paradisíaco donde pretende curarse en compañía de Reiko. Naoko necesita encontrar su mundo, que no tiene nada que ver con el que representa Tokio para ella, al menos desde el suicidio de Kizuki. Ambos son mundos ficcionales, por supuesto, pero las fronteras entre el natural y el sobrenatural se han roto para la muchacha, como le había ocurrido a su propia vida, aunque Watanabe se empecine en unir los pedazos. Por eso, ella le confiesa: “Porque todos nosotros sabemos que ‘estamos deformados’. Esto es lo que nos distingue del mundo exterior. En él mucha gente vive sin ser consciente de sus deformaciones. Pero en este pequeño mundo, la deformación es la premisa. La llevamos en nuestro cuerpo, al igual que los indios llevaban en la cabeza las plumas que indicaban la tribu a la que pertenecían. Vivimos en silencio para no herimos los unos a los otros” (p. 122). En esa institución no es que no se pueda salir, como ocurre en la ciudad de El fin del mundo, sino que la gente no quiere hacerlo. Naoko reconoce que las deformaciones de los pacientes son naturales porque se sienten recuperados, y sin la necesidad de que los acepte el mundo exterior. En su mundo no existe radio ni televisión (como ocurre en la comuna de las montañas de 1 Q84), aunque disponen de una biblioteca y una discoteca muy bien equipada donde pueden encontrarse desde las canciones de los Beatles hasta las nueve sinfonías de Mahler.

Después de leer la carta de Naoko, Watanabe se queda desconcertado y se lanza a pasear por las calles de Tokio sin rumbo fijo, hasta que decide ir a ese lugar para ver a Naoko. Prepara su mochila (igual que otros personajes de Murakami) y mete en ella La montaña mágica. Lo que describe el autor a partir de ese momento debe mucho a la idea central de la novela de Thomas Mann, así como al viaje de los personajes de La caza. ¿Dónde vive Hans Castorp, el protagonista de Mann? En la ciudad de Hamburgo, que es adonde se dirige el protagonista de Tokio blues al comenzar la novela de Murakami. Además, Castorp visita a su primo Joachim, que está enfermo de tuberculosis en un sanatorio de los Alpes suizos, y allí conocerá a Settembrini, un progresista liberal, al jesuita Naptha, medievalizante y oscurantista, Pepperkorn, que es una fuerza de la naturaleza, y a Claudia Chaucat, de la que se enamorará. La montaña mágica es una novela de aprendizaje que aborda el tema del tiempo -hasta el punto de que Mann la calificó como "novela del tiempo"-, pero donde también se dedican muchas páginas a discutir sobre la enfermedad, la muerte, la estética, la política, etcétera, aspectos que también aborda la novela de Murakami. Igualmente resulta inevitable realizar la asociación con Suave es la noche, de Scott Fitzgerald, a quien Murakami ha traducido al japonés. La novela de Fitzgerald refleja una etapa de la vida del autor. En 1932 su mujer Zelda fue hospitalizada por esquizofrenia en un sanatorio en Baltimore. Fitzgerald alquiló una casa cercana para escribir la historia de Dick Diver, un psicoanalista, y su mujer, Nicole, una de sus pacientes, una mujer estupenda que estuvo ingresada en un hospital psiquiátrico en su juventud por culpa de las secuelas que le habían dejado los abusos sexuales de su padre. Nicole posee dos caras (como la Naoko de Murakami), la enferma y la recuperada, que se unen en tomo a Dick, formando una red de la que él no es capaz de escapar. Ella se comporta a veces de forma pasiva, pero también tiene comportamientos adolescentes, dudas, ansias y una obsesión sobre la imagen que proyecta a los demás.

Al comenzar el capítulo 6 de Tokio blues, se cuenta el viaje de Watanabe hasta Kioto, primero en el Shinkansen, y después en autobús. Como en otras ocasiones, el personaje seguirá el curso de un río, el Kamo, y luego se adentrará en las montañas. "El camino

era tortuoso y el conductor hacía girar sin descanso el volante a derecha e izquierda. Yo empecé a sentirme mareado. Aún tenía el sabor del café de la mañana en la boca del estómago" (p. 128). Parece evidente que ese camino al "paraíso" puede realizarlo cualquiera después de desayunar un café. Eso será antes de que el autobús se interne en un bosque de cedros, y el lector lo haga de nuevo en un territorio mítico. "Los árboles se erguían tan altos como en una selva virgen, impidiendo el paso de los rayos del sol a tiempo que lo cubrían todo de sombras. El viento que entraba por las ventanillas se enfrió de repente y la piel se me humedeció. Durante bastante tiempo avanzamos a través del bosque de cedros siguiendo el curso del río y, cuando yo ya empezaba a creer que el mundo entero yacía enterrado para siempre en ese paraje, dejamos atrás el bosque y salimos a una especie de cuenca rodeada de montañas". Recuérdese que La montaña mágica se inicia con el viaje en tren de Castorp desde Hamburgo hasta Davos, en los Alpes suizos, donde está el Sanatorio Internacional Berghof, a más de 1600 metros de altitud.

Sigue hablando Watanabe (p. 129): "Los pueblos que encontramos a lo largo del camino eran mucho más pequeños que los anteriores, y los cultivos, más reducidos. La montaña se hizo más abrupta y llegó hasta el borde del camino. Sin embargo, los perros, cuando el autobús entraba en los pueblos, ladraban con furia, como si compitieran entre sí". Watanabe se bajará en una parada donde no había nada, ni campos ni personas. Sólo la entrada de un camino de montaña. "Me eché la mochila a la espalda y enfilé hacia el sendero que discurría a lo largo del riachuelo. A la izquierda fluía el río; a la derecha había un bosque. Tras avanzar unos quince minutos por la suave pendiente, por fin encontré un ramal de anchura suficiente para permitir el paso de un coche y, en la entrada del ramal, un cartel que decía: RESIDENCIA AMI. PROHIBIDO EL PASO A EXTRAÑOS". Watanabe está a punto de entrar en un lugar donde el tiempo no existía, como en el hospital Berghof, como en muchos wakas que aprenden los niños en Japón desde que son pequeños. En el poema número 2 del Kokinshü puede leerse cómo se funde el hielo del pasado invierno con el presente, que es la llegada de la primavera, para crear la sucesión del instante:

Núm. 49

Sode hijite musubishi mizu no k6rero o

haru tatsu ky6 no kaze ya toku ran

Mojadas mangas al sacar agua bajo el hielo frío.

Brisa de primavera blandamente hoy lo funde.

A pesar de lo dicho, hay dos momentos importantes en las dos estancias que Watanabe pasará en la residencia. El primero con la lluvia (de otoño) y el segundo con la llegada de la nieve (ya en invierno); en ambos casos, se encontrará en brazos de Naoko, como queriendo decir que esos son los instantes sublimes de la vida. En La montaña mágica, uno de los pasajes centrales es la tormenta de nieve. Durante el segundo invierno que Castorp pasa en el sanatorio, cae una gran nevada, y se anima a salir fuera. Se compra unos esquíes y emprende unas cuantas excursiones por los valles próximos al sanatorio. En Tokio blues, una de las conversaciones más emotivas se produce mientras Watanabe y Naoko pasean por los alrededores de la residencia. En la página 191, Naoko le dice que todos los que están allí dentro son personas que se han doblado en algún punto, que se han torcido, que no han podido mantenerse a flote y se han ido hundiendo. Ella, Kizuki, Reiko… Y añade lo siguiente: “A veces me despierto aterrada en medio de la noche -Noako pegó su cuerpo al mío-. Pienso que no me recuperaré, que pasarán los años y me pudriré aquí. Y, al imaginarlo, siento cómo se me hiela la sangre. Es una sensación amarga, fría”. Durante una de las excursiones, Castorp busca intencionadamente el peligro, y se ve atrapado en una tormenta de nieve; entonces debe refugiarse en una cabaña solitaria, en la que no consigue entrar. Bebe vino y le asalta el sueño, como a tantos personajes de Murakami. En el sueño ve inicialmente una hermosa bahía que le evoca las costas del Mediterráneo, lo que también recuerda las páginas del escritor japonés, y después descubre un templo, donde hay dos estatuas femeninas, que parecen mujer e hija. Por algún motivo, la angustia invade su ánimo. La puerta del santuario del templo está abierta, y Castorp divisa una escena terrible: dos brujas desgarran y devoran a un niño ante las llamas de un brasero. En la segunda visita que realiza Watanabe a la residencia, ya no deja de nevar, y se encuentra a una N aoko más callada, como si se fuera apagando con el frío del invierno.

En la p. 313, Watanabe comenta que N aoko y él se quedaron solos en su habitación y se abrazaron sobre la cama. “Besé con dulzura su cuello, sus hombros y sus pechos, y ella, como la vez anterior, me excitó con la mano hasta llegar al orgasmo. Al abrazarla, después de eyacular, le dije que a lo largo de aquellos dos meses no había olvidado el tacto de sus dedos. Y que me había masturbado pensando en ella”. Watanabe le dice que podrían vivir juntos en Tokio, y ella le agradece que se lo haya pedido. “Éste no es un mal sitio. Es tranquilo, Reiko es una buena persona, pero no me gustaría quedarme aquí para siempre. Se trata de un sitio demasiado especial para permanecer en él demasiado tiempo. Me da la impresión de que, cuanto más tiempo está uno aquí, más le cuesta salir”. Dicho esto, dirigió la mirada hacia la nieve, al otro lado de la ventana. Watanabe abrazó a Naoko, y ella rodeó su cuello con los brazos. “Yo estaba desnudo, ella llevaba unas bragas blancas. Su cuerpo era hermoso. Jamás me hubiera cansado de mirarlo” (p. 314).

En 1 Q84 hay varias descripciones de lugares más o menos idílicos que se pueden asimilar al paraíso de páginas anteriores. Uno de ellos es la comuna de las montañas, por supuesto, pero también la casa del maestro de Fukaeri, el profesor Ebisuno, que será quien relate la historia de la comuna. La muchacha conduce a Tengo hasta la casa del profesor, situada en un sitio mágico, como claro precedente a la representación de la comuna. A partir de la estación de Higashi-Óme, cada vez se veían más montañas, que todavía conservaban el color del invierno. En la siguiente, el aire había cambiado de olor, los ruidos eran distintos y se veían muchos edificios campesinos. Se bajaron en la estación de Futamatao, y observaron que un taxi ya los estaba esperando. En los siguientes minutos “subieron por colinas empinadas, descendieron por pendientes vertiginosas y atravesaron estrechas carreteras, semejantes a veredas, en las que, cada vez que dos vehículos se cruzaban, se sudaba la gota gorda. Estaba lleno de curvas y recodos. Pero como, a pesar de ello, el conductor no aflojaba el acelerador, Tengo viajó todo el rato agarrado al asidero de la puerta y con el corazón en un puño. A continuación subieron una pendiente sorprendentemente escarpada, como una pista de esquí, hasta que el taxi se detuvo por fin en lo que parecía la cima de una pequeña montaña” (p. 153). Se encontraban enfrente de una casa de estilo

japonés, grande y elegante, y bien cuidada. Tengo y Fukaeri se descalzaron en un amplio y silencioso vestíbulo, y entraron en la sala de visitas.

Después de las típicas palabras de presentación, el profesor Ebisuno comienza a relatarles la historia de la comuna (que será detallada en el próximo subepígrafe). En este punto resulta significativa la descripción del lugar donde estaba ubicada, en medio de las montañas de la prefectura de Yamanashi. El lugar se estaba despoblando y Tamotsu Fukada (el fundador y padre de Fukaeri) compró por poco dinero las casas y tierras de cultivo. “El Ayuntamiento les concedió un subsidio con la condición de que retomaran los terrenos agrícolas preexistentes y siguieran labrándolos. Al menos durante los primeros años, se beneficiaron de ventajas fiscales. Además, Fukada disponía de una especie de fuente de recursos personal. El profesor Ebisuno desconocía de dónde procedía y qué tipo de dinero era” (p. 165). Tras fundar el grupo Vanguardia en el año 1974, desarrollaron una agricultura sin insecticidas y cultivando hortalizas tan sólo con abonos orgánicos, que luego vendían a gente con recursos económicos. Era el principio de la agricultura ecológica.

En el libro 2 de lQ84, Tengo decide ir a visitar a su padre, que está en una residencia en el campo. La casa empezó siendo la residencia de un financiero, más tarde la compró una compañía de seguros y, por último, se había convertido en clínica para pacientes con demencia. El edificio mezclaba la vieja madera con partes de hormigón armado, y Tengo piensa que lo más importante es el aire que se respira y el ruido de las olas. Además de rehabilitación, la clínica ofrece clases de cerámica, jardinería y ejercicio fisico. Durante esa visita, el padre de Tengo le confiesa que no es su verdadero padre, y a su vez que “estoy cansado de vivir detestando, odiando, guardando rencor. Estoy cansado de vivir sin amar a nadie. No tengo ni un solo amigo. Ni uno solo. Y, sobre todo, ni siquiera soy capaz de amarme a mí mismo. ¿Entiende lo que le digo? (le dice aTengo). Quien es incapaz de amar a alguien, no puede amarse debidamente a sí mismo. Ahora que lo pienso, usted quizá sea una víctima. Seguro que usted tampoco sabe cómo amarse a sí mismo. ¿Me equivoco? (p. 517).

Crónica también posee sus paraísos en la tierra, por ejemplo, el lugar donde se escapa May Kasahara. Al comenzar la tercera parte de la novela, el narrador empieza a recibir cartas de la chica, que le van informando poco a poco del sitio donde se encuentra. Ella se ha ido en busca de libertad, y de alguna forma le está diciendo a Tooru que él debe hacer lo mismo. En la página 424 puede leerse: "Quizás imagines que estoy en algún instituto, ante las páginas de un libro de texto, estudiando como cualquier alumna normal. Ya sé que la última vez que nos vimos te dije: 'Voy a ir a otra escuela', y que no es raro que pienses así. Y no creas, señor 'pájaro-que-da-cuerda-al-mundo'. Realmente fui a otra escuela. A un internado de chicas que estaba lejos, muy lejos (…) Un mes después, ya no podía aguantar más ese tipo de vida. No sé por qué, pero, para mí, aquel lugar no era otra cosa que 'el mundo del señor pájaro-que-da-cuerda'. Y, allí, yo era simplemente un ser 'incluido' en el 'mundo del señor pájaro-queda-cuerda'. Sucedió sin que me diese cuenta. Y pensé que 'ya estaba bien'. N o es culpa tuya, ya lo sé, pero eso no podía seguir así. Tenía que encontrar mi propio lugar".

Ese lugar se encuentra en una montaña, tiene un bosque y un estanque, y hay pavos reales y tejones; es, nuevamente, una residencia. Cuando todas las muchachas se van a la ciudad los fines de semana, May se queda a escuchar música (también "siempre" música). Poco después se sabrá que lajoven trabaja en una fábrica de pelucas, lo que remite al juego al que invitó a Tooru, pero también al problema de las apariencias (y al tema del otro y las transformaciones). La chica está junto a Tooru cuando su mujer le abandona, pero no es más que el espejo donde él necesita mirarse. La fábrica es el lugar que crea la mirada que Tooru necesita para recuperar a su mujer; ella hace pelucas sugestionada por la idea de que las personas "van desgastándose". Había oído por alguna parte que el hombre alcanza el máximo crecimiento al llegar a una edad (tal vez diecinueve o veinte años) y luego empieza a estropearse físicamente. "Entonces, que vaya cayendo el cabello y el pelo claree es sólo una parte del 'desgaste' fisico. N o es nada extraño. Puede decirse que es algo lógico y natural (…) El hombre que ha heredado los 'genes del pelo ralo', tarde o temprano, por mucho que se esfuerce en evitarlo, acabará con el 'pelo ralo'. 'Donde hay voluntad se abre un camino' no sirve tratándose de pelos caídos. Si los genes deciden actuar en un momento dado diciendo: 'A ver, ha llegado el momento', entonces no hay manera de evitar la caída del

cabello”.

Esa labor transforma la percepción de la joven sobre el tiempo.

Cuando está concentrada implantando cabellos sin pensar en nada, el tiempo no fluye siguiendo el típico orden lineal, sino que “va y viene de aquí para allá como a él le da la gana”. Estas reflexiones desembocan en un asunto más profundo, la incoherencia en que ha estado viviendo desde su nacimiento, incluso después de conocerlo a él. Lo más sensato que le ha ocurrido ha sido enamorarse de Tooru; a esa creencia también ha llegado desde aquel sitio perdido en las montañas. Quizá hayan contribuido a ello sus conversaciones con la “gente pato”, otro símbolo del mundo posible de la novela, una visión poética de la vida en Japón que recuerda otro texto clásico escrito por mujeres, El libro de la almohada, de Sei Shónagon, fechado al final del siglo X. “En primavera, la alborada es lo más hermoso. Al deslizarse la luz por sobre las colinas, sus contornos se tiñen rojizos y puñados de nubes purpúreas le siguen el rastro encima de ellas. En verano, las noches… En otoño, los atardeceres… En invierno, las mañanas temprano. Es bello en verdad cuando la nieve ha caído durante la madrugada; pero espléndido así mismo cuando la tierra está blanca de escarcha; o, incluso, cuando no hay nieve ni escarcha… “ (p. 45).

La gente pato vive en el estanque de la fábrica, y según May son gente divertida. Aunque pase mucho tiempo, no se cansa de mirarlos, y de reírse con sus cosas. Ellos no quieren parecer divertidos, ya que se toman muy en serio la vida, pero a veces resbalan y se caen. La alusión a los animales, le permite a la muchacha profundizar en la descripción de su paraíso particular: “El estanque está en el bosque, lejos de todas partes. N o hay nadie que venga a pasear hasta aquí en esta época excepto en días de sol (aparte de mí, por supuesto). La nieve que cayó hace unos días se ha helado en el camino del bosque y al pisarla se rompe crujiendo bajo los zapatos. También se pueden ver muchos pájaros por aquí y por allá. Cuando camino con el cuello del abrigo levantado, la bufanda enrollada alrededor del cuello, echando aliento blanco, llevando un pan en el bolsillo y pensando en unas cosas y otras sobre la gente pato, me siento alegre y feliz. Hasta el punto de pensar que hacía tiempo que no experimentaba esta sensación de

felicidad" (p. 666). Los personajes de Murakami siempre buscan el paraíso que conforman las palabras "felicidad" y "amor".

El mundo del Japón moderno es el pequeño infierno del Hajime de Al sur de la frontera, aunque, por otra parte, es el único paraíso que conoce, al menos cuando iba a casa de Shimamoto y no dejaba de escuchar música. Paradójicamente, la niña no vivía en una casa de estilo oriental, sino todo lo contrario. Era muy grande, y el jardín estaba cubierto de césped. Shimamoto había levantado allí su particular muro de piedra, y sólo le dejaba entrar a él. A los dos les gustaba leer, escuchar música y jugar con los gatos. La forma en que se inician sus veladas musicales muestra lo que podía llegar a sentir: "Era Shimamoto quien se encargaba de poner la música. Sacaba los discos de la funda, los colocaba en el plato del tocadiscos sosteniéndolos con los dedos y, tras limpiar el cabezal con un cepillo, hacía descender la aguja sobre el disco. Cuando acababan de sonar, los rociaba con un pulverizador para quitarles el polvo y los secaba con un paño de fieltro. Después los metía en la funda y los devolvía al lugar asignado en la estantería" (p. 17). Ahí radica la mitología cotidiana de la novela. El mundo de Shimamoto y Hajime era perfecto y mágico, dentro de su sencillez. Pero el infierno siempre se encuentra cerca de cada persona, y la niña desaparecerá de la vida de Hajime y no regresará hasta mucho des-pués. Implícitamente, Murakami está trasladando algunos efectos del sistema educativo japonés a los personajes de su novela.

La juventud japonesa explotó "socialmente" en la década de los ochenta del siglo pasado, tras arrastrar durante siglos los efectos del confucianismo sobre los sistemas familiar, cultural y político, y antes de que estallara la crisis económica de los noventa, con el gigantesco pinchazo de la burbuja inmobiliaria. Desde la década de los sesenta ya se empezaban a notar signos de recuperación en el país después de la humillante derrota de la Segunda Guerra Mundial. Algunos hitos importantes fueron los Juegos Olímpicos de 1964 y la Exposición de Osaka de 1970. El desarrollo económico arrancó con fuerza en los años setenta y tuvo su momento de esplendor en los ochenta. La competitividad del sistema educativo comenzó a ir en paralelo con el crecimiento económico. En esos años existía una gran competencia por entrar en las mejores instituciones educativas, sobre todo en la Universidad, ya que las

empresas no seleccionaban especialmente a los estudiantes licenciados, sino que los elegían según las universidades donde hubieran estado. Incluso las academias de preparación tuvieron una gran relevancia. En las obras de Murakami se habla de esos asuntos, y los cambios de colegio son frecuentes en sus tramas. La actual crisis económica está cambiando este tipo de consideraciones, y lo que están emergiendo son grupos de jóvenes cada vez más marginados.

Cuando Shimamoto reaparezca en la vida de Hajime, le pedirá que le ayude a esparcir las cenizas de su bebé muerto en un lugar paradisíaco, su propio mundo sobrenatural. El bar de jazz de Hajime es un paraíso muy diferente, pero es el suyo, el lugar donde realmente se siente feliz. Shimamoto le pregunta si conoce algún río que se parezca a un riachuelo de montaña, con aguas que fluyan al mar. Élle dice que una vez había visto uno así, en el mar interior, en Ishikawa. Las palabras de Hajime vuelven a evocar los paisajes de La caza, Elfin del mundo, lQ84 y Crónica (en seguida ocurrirá algo similar con Kafka en la orilla): “Me acordaba muy bien de ese río. Había ido allí durante unas vacaciones de otoño del segundo o tercer curso de universidad. Las hojas rojas de los árboles eran preciosas y las montañas de los alrededores parecían teñidas de sangre. Las montañas bordeaban la costa, la corriente del río era hermosa y, de vez en cuando, el bramido de un ciervo surgía desde el interior del bosque” (p. l38). Shimamoto le pide que la lleve allí, y él entonces la mira a los ojos. Esos ojos “parecían aguas profundas que brotaran de un manantial en una umbría silenciosa entre montañas donde no soplara el viento. Nada se movía en ellos, todo permanecía inmóvil. Tuve la sensación de que, mirándolos fijamente, se distinguía una imagen reflejada en la superficie de las aguas” (p. l39). La particular relación que existe entre ellos (todavía no habían tenido relaciones en ese momento de la novela) se resume en una metáfora posterior. Siempre que Shimamoto aparece por el bar de Hajime, el trío de piano interpreta Star-Crossed Lovers. Es obra de Ellington y Strayhorn compuesta en el año 1957, y hace referencia a los amantes nacidos bajo el signo de la fatalidad. Hajime dice a Shimamoto: “Amantes desdichados. Eso es lo que significa en inglés. Se refiere a Romeo y Julieta. Ellington y Strayhorn compusieron la suite que incluye esta melodía para el Shakespeare Festival de Ontario. En la interpretación original, el

saxo alto de J ohnny Hodges hacía de J ulieta y el saxo tenor de Paul Gonsalves, de Romeo" (p. 212) Como se aprecia, es otra manera de mencionar el paraíso de la novela: música, bosques, agua, amor… Cuando Shimamoto esparce las cenizas en el agua, Hajime piensa que estaba escrito que él volviera allí. "Ese presentimiento extendió sus largos brazos y agarró con fuerza la base de mi consciencia. Pude sentir cómo me asía. Y en la punta de sus dedos estaba yo. Yo, en el futuro, con muchos años a cuestas" (p. 147). En el citado Libro de la almohada se lee (p. 444) que:

"Un día cuando la nieve yacía densa sobre el suelo e, inusualmente, las celosías habían sido cerradas, las damas nos encontrábamos sentadas con Su Majestad, parloteando y atizando las ascuas en el brasero.

- Dime, Sei Shónagon -dijo la Emperatriz-, ¿cómo es la nieve sobre el pico de Kóro?

Ordené a la criada que levantase una de las celosías, y que enrollara totalmente la persiana. Su Majestad sonrió. No fui la única que reconociera el poema chino que ella había citado; de hecho todas las damas conocían los versos e incluso los habían reescrito en japonés. Sin embargo, ninguna salvo yo logró reaccionar instantáneamente".

En Sputnik, mi amor los personajes de Murakami se escapan al paraíso de la libertad y la cultura, que no es otro que Grecia. En Tokio blues, Watanabe conoce a Midori (uno de sus amores) en la clase de teatro griego, en la universidad, mientras que las hermanas Kanoo de Crónica se llaman Malta y Creta. En otras páginas de sus mundos se alude a Grecia, por lo que no podía faltar en un texto ficcional donde los personajes van allí realmente. Es otro ejemplo más del mundo híbrido entre Oriente y Occidente aludido al comenzar el presente epígrafe. Es verdad que la transformación de Myü se produce en la ciudad de Suiza, pero no es menos cierto que la de Sumire ocurre en la isla del mar Egeo, al lado de la mujer que ama y sintiendo que ha llegado el momento de convertirse en escritora. La prueba de la metamorfosis que se estaba operando en el interior de la muchacha son las cartas que envía a K desde Europa (antes de que se decida a escribir textos en el ordenador). En una de ellas le habla de su paraíso: "Cuando acabemos el trabajo

en Francia, tal vez vayamos a descansar a una isla griega. He conocido por casualidad a un caballero inglés (un auténtico caballero) que tiene una villa en una pequeña isla que no sé cómo se llama; nos ha dicho que podemos utilizarla todo el tiempo que queramos. j Qué emocionante! A Myü también le gusta la idea. Necesitamos unas verdaderas vacaciones, no oír hablar de trabajo. Nos tumbaremos en las blanquísimas playas del Egeo, expondremos nuestros dos hermosos pares de tetas al sol, contemplaremos hasta hartamos las blancas nubes que flotan en el cielo mientras tomamos vino con resina de pino. ¿No te parece fantástico?" (p. 88). Como al final tampoco encontrarán la felicidad en esa isla, Murakami tendrá que basarse "textualmente" en Sófocles y su Edipo Rey, para crear el mundo posible de Kafka en la orilla. El viaje será más literario, aunque el trasfondo mítico seguirá siendo el mismo. La trama de Edipo Rey también tiene que ver con la del principio del siguiente libro clásico de la literatura japonesa, Genji monogatari, de otra mujer, Shikibu Murasaki, escrito en los primeros años del siglo XI. Es el relato de la vida de un don Juan japonés, y en el primer capítulo se cuenta el nacimiento del héroe, cuyo padre es el propio emperador. Cuando Genji todavía es un niño, un sabio predice que, tras subir al trono, el imperio será azotado por un desastre. Su padre lo aparta de su lado, le concede el estatuto de plebeyo y lo llama Genji. Cuando crece, eljoven se enamorará de su madrastra (su madre había muerto cuando él tenía tres años, y el emperador se había vuelto a casar).

El mundo sobrenatural de Kafka en la orilla tiene diferentes escenarios. Algunos de ellos ya han sido comentados. En este lugar es importante centrarse en la cabaña del bosque (una vez más sus bosques y sus cabañas), mientras que en After Dark únicamente queda la noche para salvar a las hermanas Mari y Eri, y al joven Takahashi. La mayor semejanza de la cabaña de Kafka en la orilla se encuentra con la cabaña de La caza, y la gran diferencia es que del norte de Japón (con la fría isla de Hokkaidó) se pasa al sur, a las montañas de Kóchi. Para llegar a esta otra cabaña hay que atravesar algunos ríos (como en La caza y Al sur de la frontera). La cabaña de Óshima es una simple habitación y apenas cuenta con una cama, una mesa y unas pocas sillas, además de un sofá desvencijado y una alfombra descolorida. Como se ve, no es el mismo paraíso de La caza, aunque sí coincida su bello significado simbólico. Cuando

Óshima propone a Katka ir allí, dice (p. 146): “El lugar adonde nos dirigimos se encuentra en el corazón de las montañas y no puede decirse que sea un sitio cómodo para vivir. Mientras estés allí, posiblemente no veas a nadie. Tampoco hay radio, ni televisión, ni teléfono -dice Óshima-. ¿Te importa?”

La montaña donde se encuentra la cabaña perteneció al abuelo de Óshima; tras su muerte, su hermano y él la heredaron. Después de decirle esto, le aconseja que no se adentre demasiado en el bosque (ahí radica el “otro” mundo ficcional). Sin embargo, Katka sabe que, más tarde o más temprano, tendrá que penetrar en el bosque. Cuando se queda solo lleva a cabo una primera tentativa. “Me detengo, me doy la vuelta. La escena que aparece ante mis ojos no recuerdo haberla visto antes. No hay nada que me aliente. Los troncos de los árboles se superponen unos a otros bloqueando de manera funesta la visión. Todo está sumido en la penumbra y un color verde profundo enturbia el aire. Aquí no llegan los trinos de los pájaros. Siento que la piel se me eriza, como si hubiese soplado una corriente de aire helado. ‘j Tranquilo! “ me digo a mí mismo. ‘El camino está ahí’. Ahí debe de estar el camino por el que he venido. Si no lo pierdo voy a ser capaz de regresar” (p. 173). Esta descripción es similar a la entrada de Tooru en el pozo de Crónica, dentro de ese mundo simbólico nocturno del que hablara Durand en su obra clásica (Durand, 2005: 197 y ss). A medida que se interna en el bosque, el joven Katka se ve más pequeño, como si estuviera a punto de desaparecer o como si estuviera buscando el origen de su misma existencia, lo que hace preciso recordar que “la historia del mundo mitológico comienza con la historia de la creación: el mundo natural nace como el hijo del mundo sobrenatural primordial. Las diversas culturas produjeron versiones diversas del mito de la creación. En la versión bíblica, es el acto de habla performativo de Dios el que logra la transformación alética de la nada en el universo actual” (Dolezel, 1999: 193). La diferencia con este planteamiento es que ya no existen dioses.

Katka presiente que debe entrar en ese lugar, que sólo así podrá vencer la maldición de su padre, o, al menos, podrá entenderla en toda su magnitud. Ya se ha perdido el paraíso, y ahora sólo queda recuperar su significado en la tierra. Poco después, se dice que “tal como me dijo una vez el joven llamado Cuervo, el mundo está lleno

de cosas que todavía no he visto. Yo no sabía, por ejemplo, lo siniestras que podían llegar a ser las plantas (…) El bosque es un lugar dominado por los árboles, al igual que los seres que pueblan el fondo del mar reinan sobre los abismos marinos. De quererlo, el bosque podría expulsarme con toda facilidad, o podría acabar succionándome" (pp. 173 Y 174).

Las continuas alusiones al "cuervo" en esta novela también poseen resonancias míticas (aparte de su significado en checo, ya aludido). En el prólogo del Kojiki, se advierte que el dios Ninigi-no-mikoto bajó de los cielos y se posó en la cumbre del monte Takachijho, y que, por su parte, el emperador Kamu-yamato (el legendario emperador Jirnmu) estableció su reino en Aki-tsu-shima (lo que sería Yamato). Este emperador tuvo que enfrentarse al violento dios oso, que había venido del río, con la espada sagrada. Además, "se sabe también que (Kamu-yamato) encontró en un camino a unos seres humanos que tenían rabo, pudiendo llegar hasta Yoshino guiado por un gran cuervo; y que (en Osaka) fue capaz de someter y matar a los bandidos a una señal en el baile" (p. 45).

Katka se está conociendo a sí mismo, y al tiempo que lo hace también reconoce su pequeñez, con lo que se reafirma la división alética que provoca el mundo de los mitos. Todas sus acciones en tomo a la cabaña se refieren a este hecho, como por ejemplo la que protagoniza en la página 177, cuando empieza a llover con fuerza, y sale fuera desnudo. Es como si buscara la purificación, porque se lava el pelo con jabón, y después todo el cuerpo. "Los grandes y duros goterones me golpean por todo el cuerpo como si de piedrecillas se tratase. Ese dolor punzante parece formar parte de un ritual religioso". Se siente liberado, levanta las manos, abre la boca y bebe agua. Días después, reconocerá que "este lugar es demasiado apacible, demasiado natural, demasiado perfecto. Y quizás yo todavía no me lo merezca. Posiblemente aún es demasiado pronto para ello… " (pp. 194 Y 195). Óshima vuelve a llevarle a la cabaña en la última parte del libro, ahora para escapar de las pesquisas de la policía por el asesinato de su padre. Durante el viaje a la montaña de Kóchi, se produce un significativo diálogo entre ambos sobre el espíritu de la novela (y de casi toda la literatura de Murakami). En la p. 439, Óshima dice:

“- Junto al mundo que habitamos existe otro mundo paralelo.

Hasta cierto punto es posible penetrar en él y regresar después sano y salvo. Si prestas la debida atención. Pero, si trasciendes cierto lugar, entonces ya es imposible el retomo. Pierdes el camino. Es el laberinto. ¿Sabes quién inventó el laberinto?

Sacudo la cabeza.

- Según los conocimientos actuales, los primeros que imaginaron el concepto de laberinto fueron los antiguos mesopotámicos. Éstos les arrancaban las tripas a los animales, o, a veces, los intestinos a los seres humanos, y, según la forma que tuvieran, predecían el futuro. Sentían admiración por lo complejos que eran. Así que la forma del laberinto remite a las entrañas. Es decir, que el principio del laberinto reside en tu propio interior. Y éste se corresponde con el laberinto exterior”.

Como es sabido, la alusión al laberinto es un rasgo característico de la posmodernidad (ver Lozano, 2007: 9). De nuevo, los personajes están hablando con imágenes y metáforas, en este caso de tipo bidireccional. Óshima quiere decir al joven Tamura que lo que está fuera de él es una proyección de lo que existe en su interior, y viceversa; por eso mismo usa el ejemplo de Hansel y Gretel para aludir a las trampas del bosque. En el mundo mitológico moderno de esta novela, los seres humanos están a salvo de los dioses. Únicamente necesitan encontrar su propio lugar, como le había ocurrido a Óshima en la biblioteca Kómura, donde estaba rodeado de libros, a salvo de las críticas de los que no entendían (ni admitían) su particular sexualidad, o como le sucederá al camionero Hoshino, que encontrará un sentido a su vida al acompañar a Nakata en su aventura y descubrir el poder de la música (recuérdese el trío de Beethoven). Algo similar sentirá la señora Saeki cuando se encuentre con Nakata (también el viejo con relación a ella), y, por supuesto, a Katka Tamura. Ya no se produce el pleno dominio del mundo sobrenatural sobre el natural (ni siquiera el de Oriente sobre Occidente). La influencia mental de los mitos sobre las personas es importante (por ejemplo, a través de los sueños), pero tras su purificación (y la asunción del conocimiento) los personajes ficcionales saben que el destino está en sus manos. Se difumina, así, la antigua asimetría de la relación de accesibilidad de unos mundos

a otros, así como la asimetría del poder.

Los personajes utilizan las potencialidades creativas, lúdicas y performativas de los actos de habla. El joven llamado Cuervo dirá al Katka Tamura en la página 462 que “tú ya has matado a tu propio padre. Ya has violado a tu propia madre. Y ahora estás dentro de tu hermana. Si ésa es la maldición, la vas a cumplir. Vas a seguir con diligencia, punto por punto, todo el programa que han diseñado para ti. Quieres descargarte lo antes posible ese peso que acarreas a la espalda y empezar a vivir tú mismo, no alguien atrapado en las obsesiones de otro. Esto es lo que deseas”. Es decir, el propio Cuervo deberá admitir que lo que Katka Tamura persigue es ser él mismo, y no sentirse atrapado en las obsesiones de otra persona. No es que incurra en una contradicción, sino que Murakami ha logrado expresar con perfección la lucha (fratricida) entre el mito clásico y el mito moderno. No es sólo que el mundo diádico sea modalmente homogéneo, sino que los mundos natural y sobrenatural se han unificado en un solo mundo ficcional. Es la nueva configuración del mito en diferentes variantes históricas. Mantiene su función simbólica, pero también ha adquirido una función social radicalmente distinta de la tradicional. Quizá ahí se encuentre una de las explicaciones del éxito de la literatura de Murakami entre los jóvenes, tanto orientales como occidentales.

MUNDOS VISIBLES E INVISIBLES

La ostentación del poder se materializa de muchas formas. Hay que comenzar hablando del dinero, que puede comprarlo todo, pero también del control de los medios de comunicación (tan relacionado con la economía, por supuesto), y de otro tipo de poderes que también ejercen una gran influencia en esta época, como la seducción, tanto fisica como espiritual. Además, el tema del bien y el mal tampoco está resuelto, así como la aplicación de la justicia por parte de los poderes públicos. Katka puede ser considerado uno de los escritores donde, a priori, la historia queda fuera de la trama; sin embargo, la propia evolución de la historia ha conferido a sus textos valor testimonial y visionario, al ser capaces de entender lo que estaba ocurriendo en su época (y podía suceder en el futuro), y que le arrebató a Milena, así como a "un turbio individuo que fue amigo suyo, el agente soviético Otto Katz, ejecutado según la inescrutable saña estalinista que Katka había descrito mucho antes de que existiera del todo en la realidad: nada hay más parecido a los ejecutores de la NKVD o la GESTAPO que los hombres que se presentan un día en casa de JosefK. y lo acusan de un delito que él no sabe que ha cometido" (Muñoz Molina, 2004: 21-22). Dos de sus mejores novelas, El proceso y El castillo, son ejemplos de cómo la ficción acaba convirtiéndose en historia, porque no siempre ocurre al revés.

Teniendo en cuenta que los hechos del dominio visible (determinado) se construyen de forma explícita y los del invisible (indeterminado) lo hacen de manera implícita, en El proceso la textura presupone la existencia de una autoridad que ordena el arresto de Joseph K., pero que oculta su identidad. Más tarde se sabrá que ha sido cosa de la corte, que, por otra parte, seguirá oculta e invisible hasta el final. Igualmente la sede del poder en El castillo se muestra oculta en una colina, atravesada por la niebla y la oscuridad; después se podrá leer que el castillo se perfila claramente, pero K. será incapaz de alcanzarlo. El uso del teléfono

es un “pasadizo interior” que permite la comunicación entre las personas del mundo visible y los agentes de la institución invisible.

Murakami hará planteamientos del mismo tipo. La lucha entre los agentes ficcionales se escribe en el dominio de las sombras, y los códigos modales tienen sentido porque no se puede identificar a esos agentes. Con un escritor como Katka la secularización del mito clásico es total, al crear un mito moderno universal; en su mundo no hay seres sobrenaturales, ni milagros. Todo es normal dentro de la anormalidad de los acontecimientos. Con un escritor como Murakami las cosas no son tan evidentes. En la posmodernidad, las acciones humanas y las actividades de las instituciones sociales pueden ser incomprensibles, pero no es posible -carece de autentificación-, buscar una explicación sobrenatural y trascendente. La insensatez de los hombres y los conflictos históricos (bélicos, políticos, económicos e incluso sociales y culturales) no se pueden explicar con claves extrañas. El mito moderno reafirma la fragilidad de la condición humana que explica el mito clásico; ya que los dioses están muertos, los seres humanos son los únicos responsables de sus actos.

En un mundo globalizado y en crisis, los poderes económico y político cada vez están más separados. El problema del capitalismo es que sigue la idea de un orden natural en equilibrio que pretende imitar a la física mecánica; al igual que existe una Fisics algunos se inventaron una Economics, con la que se pretendía crear una ciencia perfecta, apoyándose en un convincente desarrollo lógico-formal y una matemática sofisticada, pero olvidándose de la realidad (Sotelo, 2002: 12). En los últimos años del siglo XX y primeros del actual, el mundo invisible ya no está representado por el mundo de la política, sino por el de la economía. En él se esconde el poder. Benjamín apuntó en uno de sus textos póstumos que el capitalismo era la religión de su tiempo. Ese sistema no suponía únicamente la secularización de la fe protestante (presente, por ejemplo, en Defoe y otros escritores del precapitalismo), sino que representaba un fenómeno religioso, desarrollado de manera parasitaria desde el cristianismo. Agamben recuerda las características de las que hablaba Benjamín en referencia a esa “religión de la modernidad”. La primera era que suponía una religión cultural (todo en ella aludía a la observación del culto, no a

un dogma o idea). La segunda era su culto permanente (no distinguía entre días festivos y días laborables; en realidad sólo había un día festivo, donde el trabajo coincidía con la celebración del culto). La tercera era que el culto capitalista no se orientaba a la redención o la expiación de una culpa, sino a la culpa misma (Agamben, 2005: 105). El texto de Benjamín se escribió en los años veinte del siglo pasado, y hoy se sabe que esa manera de entender la economía es hegemónica desde la caída del Muro de Berlín. Sin embargo, los centros de poder de este sistema capitalista operan en paraísos fiscales o son invisibles. Los dueños de las poderosas empresas capitalistas no son personas físicas, con un carné de identidad identificable, sino socios "ocultos", como los que se analizarán en las novelas La caza, El fin del mundo, Crónica, Al sur de la frontera o 1 Q84.

Un segundo aspecto fundamental es el relativo al control de los medios de comunicación. Se sabe que la información es el cuarto poder, y la democracia se pone en peligro cuando nadie controla ese poder, entre otras cosas, porque también está oculto y en estrecha vinculación con el poder económico. El desarrollo de Internet posibilita que la información circule más libremente que en otros momentos de la historia, pero nadie garantiza que esa información recibida a través de la red no esté relacionada con objetivos ocultos, y en ocasiones delictivos. Actualmente, ya se está hablando del fin de la era de los ordenadores, pues los teléfonos móviles o las "tabletas" se empiezan a comportar como ellos. El problema no es sólo semántico cuando se habla de que la información va a estar centralizada en la "nube" de Internet, sin contar la posibilidad de fraudes continuos a través de ella.

Se llega así al capítulo esencial de toda democracia que necesita que no haya secretos para que funcione bien -en el contexto de los mundos posibles de la ficción se relaciona con la función de saturación de la semántica intensional-, si el mundo invisible domina y oprime a los agentes ficcionales del mundo visible. Ese capítulo no es otro que el de los valores y principios éticos; el ser humano ha creado una Constitución ética constituida por los principios de libertad, justicia, igualdad y solidaridad, pero cuando quien toma las decisiones está en la sombra, se pone en peligro la obtención de esos principios. Como se comentará posteriormente, esa

preocupación se observa en muchas páginas de Murakami, sobre todo desde 1995, con los hechos terribles que tuvo que padecer su país.

1. El poder económico

En el mundo real a veces se producen fenómenos inexplicables que modifican la manera de ver la vida. El mundo se ha globalizado para bien y para mal; los efectos positivos son evidentes, pero también los negativos (ver, por ejemplo, Jameson, 1991: 31 y 97, o Bauman, 2007: 21). Tras el estudio del mundo híbrido, es preciso abordar la coexistencia de dos mundos separados por una frontera semántica provocada por la función de saturación, y cómo se integran en las novelas de Murakami.

Se observan varios aspectos en el mundo invisible en su literatura: el poder económico, el de los medios de comunicación y el del erotismo y la mente. Semánticamente, Murakami logra plasmar esas sensaciones a través de la inserción en sus textos de tramas paralelas y constantes flash-backs. Las escenas se suceden en distintos momentos temporales, pero su situación en el texto las unifica y conecta a través de pasadizos textuales, así como de las restricciones modales. Este aparente caos representa el miedo ante lo desconocido, lo invisible, como una narración de la fractura de la realidad ante las dificultades de abarcarla y entenderla. Es una realidad ficticia como la que puede suponer cualquier mundo posible. Las fuerzas extrañas que preocupan al ser humano no son otras que "los ingredientes misteriosos y perversos de la naturaleza humana y de la organización social" (Dolezel, 1999: 276). Ahora ya no pueden usarse explicaciones divinas o demoníacas para entender la incoherencia de las acciones del hombre y los conflictos históricos, o los encuentros diarios con lo extraño. El mito moderno reafirma de esta forma la precariedad de la condición humana que afirmaba el mito clásico.

En todas las novelas de Murakami, el poder económico está patente de una u otra forma; en La caza, Crónica y 1 Q84, además, es uno de los motores de las historias. El hombre sencillo nacido en la isla de Hokkaidó, que se enriqueció a su paso por Corea y China, ya era

de ideas de extrema derecha desde joven, pero tras ser “capturado” por el camero salvaje se convirtió en un auténtico triunfador. La transformación de su interior le llevó a ser uno de los líderes políticos de Japón y a comprar una parte considerable de los medios de comunicación. Como asegura su secretario mientras le cuenta la historia al protagonista, podría haber seguido una línea similar a la de Hitler, pero tomó una dirección que no tenía nada que ver con sus pretensiones racistas. “Hitler impuso a nivel estatal las vulgares teorías no menos pueriles del espacio vital y la superioridad de una raza. El jefe, sin embargo, no tomó esa dirección. Prefirió dar un rodeo y seguir un camino secreto, un camino de sombras. Sin dar la cara abiertamente, movía los hilos de la sociedad entre bastidores” (p. 128). El personaje construido por Murakami no podía haberlo expresado mejor; en pocas palabras resume el carácter invisible del mundo creado por el jefe mafioso, reuniendo en una sola persona varios tipos de poder, el económico, el político y el de los medios de comunicación.

Los efectos políticos de la muerte del jefe, como consecuencia del cáncer que sólo puede curarle el camero, también se extienden a Japón. “Esta organización tiene un límite (insiste el secretario del mafioso): la muerte del rey. Si el rey muere, el reino se derrumba. Porque el reino fue edificado gracias al temperamento genial del jefe, y así se ha venido manteniendo hasta hoy. De acuerdo con mi hipótesis, esto equivale a decir que se ha edificado y mantenido gracias a un misterioso factor. Cuando el jefe muera, todo morirá, todo se acabará. Y eso ocurrirá, porque nuestra organización no es burocrática, sino una máquina perfecta con un cerebro en su cumbre” (p. 129). Ahí radicaba la fuerza y la debilidad de su organización. Tras la muerte del jefe esa organización en la sombra se vendría abajo, como el Valhalla de El anillo de los nibelungos, la tetralogía de Wagner, y en particular la cuarta ópera, El ocaso de los dioses.

La referencia musical al Valhalla es significativa a la hora de incidir en la transformación del mito, como también se observa en la novela en general. Desde el Renacimiento, el hombre se enfrenta al individuo con sus propios medios; es el “héroe problemático” de Lukács. En su Teoría de la novela define el género de la novela, en oposición a la epopeya, como la historia de un héroe problemático

que está dentro de un mundo complejo. Las barreras sociales tradicionales comienzan a cuestionarse, sus valores no son indiscutibles y los individuos ya no tienen asignado un lugar en el mundo. (Lukács, 1977: 80). Esto implica cambios en la diégesis: en su condición social, su escala de valores y su propia identidad. Lukács establece dos clases de inadecuaciones del héroe al mundo que le rodea: el "idealismo abstracto" y el "romanticismo de la desilusión". En el primer caso, su alma no es capaz de enfrentarse a la complejidad del mundo. El paradigma de este héroe problemático es alguien como don Quijote, cuyas obsesiones se estrellan contra un mundo exterior que no le comprende. En el segundo caso, el alma del héroe resulta más rica que el mundo degradado del exterior; como ejemplo de esta modalidad Lukács propone el texto de La educación sentimental de Flaubert.

En La caza, el secretario del jefe asegura al narrador (p. l30) que vendrá "un mundo uniforme y estático, donde la voluntad no cuenta para nada. Aunque tal vez pienses que será positivo que desaparezca nuestra organización. En este caso, sólo te pido una cosa: trata de imaginarte que todo Japón hubiera sido allanado, un terreno liso, sin montañas, sin playas, sin lagos… , donde se alzaran fila tras fila de uniformes bloques de viviendas" (Ver, al respecto, keiichi, 1998: 45-54 y Delage, 1998: 31-43).

La actividad inmobiliaria conduce, directamente, a uno de los puntos centrales de Al sur de la frontera, que ya se ha abordado en varias ocasiones. Japón se desarrolló desaforadamente, creando una burbuja inmobiliaria gigantesca, que terminó por explotar. Mientras tanto, muchos se enriquecieron, como el suegro de Hajime, pero las consecuencias de un poder económico en manos casi siempre anónimas no condujo a un mundo más feliz. La novela de Murakami no deja de ser una hermosa parábola sobre este hecho, que se desarrolla en forma de una historia de amor imposible entre Hajime y Shimamoto. Esta relación es la parte más sentimental, como una forma de reflejar a toda una generación de sueños rotos que intentaba reconstruir el imaginario del país después de la Segunda Guerra Munidal con la utilización del poder de la economía. Esos dos hechos están unidos, ya que si no sería imposible entender ideas esenciales de las novelas de Murakami.

Como ha señalado Goto-Jones, Japón todavía no ha logrado asumir su compleja historia de la primera mitad del siglo xx. Mientras que "Alemania (y los alemanes) parecen haber superado (y haberse arrepentido de) la violencia que perpetraron durante la Segunda Guerra Mundial, Japón (y los japoneses) no lo han hecho" (Goto-Jones, 2009: 43 y ss). Lo que les cuesta admitir a los japoneses es que los Estados Unidos llevaron la democracia a su país, es decir, su enemigo en la guerra (Igarashi, 2002: 208 y Garon, 1992: 358 y ss). Japón había sido derrotada, con lo cual podía asumir el papel de víctima, pero su comportamiento en las décadas anteriores en el este de Asia no había sido ése; incluso en la Guerra Mundial había demasiadas cosas de las que arrepentirse. En palabras de Katō Norihiro: "Japón tiene que terminar el luto por sus tres millones de muertos en la guerra antes de poder llorar la pérdida de los veinte millones de muertos en Asia" (Igarashi, 2002: 207).

Murakami retoma inquietudes que se observan también en otros escritores e intelectuales que escribieron sobre las heridas mal curadas de Japón, como Shimazaki (con El precepto roto), Dazai (con El ocaso), Nosaka (con Las algas americanas), Shiga (con A Dark Night s Passing), Abe (con La mujer de arena), Mishima (con casi todas sus obras) y, de alguna forma, el propio Oe. Kawabata sería destacable igualmente, ya que permaneció al margen de la política en la guerra, aunque sus novelas siempre entrañan una mirada nostálgica hacia el pasado y todo lo que se pierde (como en País de nieve). Entre los filósofos, merecen destacarse las reflexiones de Mayurama, Watsuji y Tanabe. Para el primero, el mantenimiento de un sistema imperial durante siglos había conducido a Japón a un desastre, como si en los genes de los japoneses se hubiera instalado la idea del emperador como dios, y la guerra hubiera terminado con ella de una manera definitiva, algo similar a lo afirmado por Watsuji, en el sentido de que en Japón nunca se había producido una revolución industrial real, lo que había sumido al país en un considerable retraso económico, político y social (Goto-Jones, 2009: 59-62). A su vez, Tanabe considera que Japón debería llevar a cabo una terapia del arrepentimiento, como había hecho él mismo personalmente (Tanabe, 1963: 4). Una solución real para superar las heridas era convirtiéndose en una potencia económica, la primera del continente y la segunda del mundo, a pesar de que para ello tuviera que asumir una de las

burbujas inmobiliarias más grandes de todos los tiempos.

A lo largo de una generación (coincidente con la construcción de los últimos mundos posibles de los textos de Murakami), Japón ha vivido una situación de estancamiento económico con deflación. Los bancos se han negado a prestar, los consumidores a consumir y las empresas a invertir (ver Y6ji, 1998: 121-l31, y Barcia, 1998: 23-29). Esta situación ha propiciado una cultura del pesimismo, el fatalismo y la falta de expectativas. Japón continúa siendo una potencia mundial, pero su economía se estancó en 1991. Como señala Fackler, es posible que "la consecuencia más notable sea la crisis de confianza que está viviendo Japón. Su orgullo rayano en la arrogancia ha sido sustituido por el miedo al futuro y un ambiente casi sofocante de resignación. Japón parece haberse encerrado en una concha" (F ackler, 2010). U na consecuencia es que los empresarios están perdiendo la partida ante sus tradicionales rivales chinos y coreanos. Los japoneses antes iban a comprar a París o Manhattan, y ahora se quedan en casa y ahorran para el futuro.

Estos aspectos se observan en las obras de Murakami, resumidos en personajes solitarios y globalizados necesitados de cariño. Se cumplen las características que se han desgajado en este ensayo, empezando por las que definen la posmodernidad, lo que ha llevado a los más puristas a afirmar que "las generaciones jóvenes parecen satisfacer su necesidad de poesía con sucedáneos tales como las letras de canciones pop, la animación de Hayao Miyazaki o las novelas de Haruki Murakami. En este sentido, el shi (el lenguaje libre o coloquial de la poesía) no está moribundo, sino inmerso en un proceso de disolución en otras formas artísticas" (Yotsumoto, 2009: 103). Tras estos aspectos, quizá se entiendan mejor algunas ideas que se encuentran en las novelas de Murakami, sobre todo en Al sur de la frontera y La caza, dos obras a las que les separan diez años. Cuando Hajime habla de los antecedentes de su boda con Yukiko, presenta a su futuro suegro como presidente de una empresa mediana de construcción. Dice que no tenía demasiados estudios, pero se había creado una filosofia de la vida. No obstante, él lo encontraba agresivo y no aprobaba sus actitudes. En las páginas 89 y 90 se recoge este diálogo entre ambos, que parece intrascendente, pero que resume, perfectamente, el punto de vista de Hajime.

“Unos seis meses después de la boda, mi suegro me preguntó si no tenía la intención de dejar la editorial. Sabía por mi mujer que no me gustaba aquel trabajo.

- Dejarlo no es ningún problema -dije-. El problema sería qué hacer después.

- ¿No te gustaría trabajar conmigo? Esto es duro, pero el sueldo es bueno.

- No creo que sirva gran cosa para el trabajo de la editorial, pero me parece que sirvo todavía menos para el de la construcción -le dije con sinceridad-. Me alegra mucho que me lo haya propuesto, pero si uno trabaja en algo que no le va, a la larga sólo causa molestias”.

A la altura de 1992, Murakami no tenía que dar más explicaciones sobre este asunto. Diez años antes, el propio argumento de la novela pedía un desarrollo más explícito (dentro de la semántica en la que casi siempre se desenvuelven sus personajes). Por eso, en la página 130 de La caza, el secretario mafioso advierte al protagonista:

“Lo que he dicho de las cooperativas de viviendas -prosiguió-, era sólo una metáfora, naturalmente. Hablando con más propiedad, nuestra organización se divide en dos partes: una que avanza y otra que proporciona a ésta los medios para cumplir su cometido (…) La parte que avanza es la ‘voluntad’, y la que le proporciona los medios es la ‘tesorería’, exclusivamente. Y será esa ‘tesorería’ la que provocará el desmembramiento de nuestra organización en cuanto se muera. La voluntad no tendrá aspirantes que la pretenda, pues no hay nadie que la entienda”. Esa voluntad gobernaba tanto el espacio y el tiempo como lo posible, la condición indispensable para que se produjera la revolución más radical, una voluntad que tenía la forma de un camero salvaje con una estrella en el lomo (ver, en este sentido, Tanaka, 1976: 12 y ss).

En la página 293 de La caza el protagonista descuelga un viejo libro de la estantería de la cabaña, titulado La estirpe del ideal panasiático. Está publicado durante la guerra, huele a moho y su papel es malo. Se pone a leerlo para entretenerse; ciertas páginas han sido censuradas, y no dice nada del intento de golpe de Estado del 26 de febrero de 1936. Hacia el final del libro encuentra un

papel que sirve como señal de una página donde se reseñan datos de los personajes implicados en el referido ideal panasiático: nombre, fecha de nacimiento, lugar de residencia… Entre ellos está el jefe mafioso; su lugar de residencia habitual era, precisamente, la ciudad de Junitaki, en la isla de Hokkaidó. "Con el libro aún abierto sobre mis rodillas, me quedé por un momento con la mente en blanco. Pasé un largo rato hasta que las últimas palabras leídas se asentaron en mi cabeza. Era como si alguien me hubiera golpeado en la nuca con algo sin pensárselo dos veces". El narrador es consciente de que tenía que haberse dado cuenta antes. El secretario había jugado con él, eso estaba claro, como siempre le ocurría con todo el mundo, pero no tenía que haberlo utilizado de mala manera. "Pero me habían utilizado, me habían exprimido, habían abatido el último arresto de energía que me quedaba, el último, realmente, por tierra". Había sido un juguete de lo que Mosse denominó "nacionalización de la muerte" para referirse a esos estados que necesitan un patriotismo nacional que les haga considerarse poderosos (Mosse, 1990: 34 y ss). Igual ha ocurrido con las naciones que precisaban de poderes estatales para sentirse seguras.

Entre varias líneas argumentales, en Sputnik, mi amor también se encuentra la del poder que dimana del triunfo empresarial y la posesión de riqueza. Ése es uno de los aspectos que usa Myü para seducir a Sumire. Las dos mujeres se conocen durante un banquete de boda, y una de las primeras cosas que dice Myü es que es la dueña de una empresa dedicada a la importación y exportación, heredada de su padre. En su época, importaban de Corea alimentos deshidratados y hierbas medicinales, pero ahora lo habían extendido a más mercancías, como los ordenadores y el vino. El comercio de vino es lo que las conducirá a Europa, ya que Myü le ofrece el puesto de secretaria personal y le pide que viaje con ella. Sumire se enamora de aquella mujer próxima a los cuarenta años. Myü había nacido en Japón, y estudiado en el conservatorio en Francia, "por lo que aparte del japonés, hablaba con fluidez el francés y el inglés. Vestía siempre de forma sofisticada, llevaba con desenvoltura pequeños y carísimos accesorios y conducía un Jaguar azul marino de 12 cilindros" (p. 9). Aparentemente, Myü podía ser considerada como una mujer triunfadora, pero nada más lejos de la realidad.

En la penúltima novela de Murakami, se recoge ese desánimo sobre el rápido -y a veces poco ético- crecimiento económico de Japón. El profesor Ebisuno asegura a Tengo (en presencia de Fukaeri) que la comuna del padre de la chica fue un intento por no perder los valores ancestrales japoneses, aunque no entendía su transformación en confesión religiosa. El profesor comenta que la semilla de Vanguardia podía fecharse en la década de los sesenta. En ese tiempo, el padre de Fukaeri y él eran compañeros de universidad, y sobre todo amigos, a pesar de la diferencia de edad y de que sus visiones del mundo fueran distintas. “Los dos nos habíamos casado tarde, y poco tiempo después de habemos casado nacieron nuestras hijas. Como vivíamos en la misma residencia de funcionarios nuestras respectivas familias tenían mucho trato. El trabajo también nos iba bien. Por aquel entonces se nos presentaba como ‘jóvenes y prometedores estudiosos’. Salíamos a menudo en los medios de comunicación. Fue una época interesantísima en todos los sentidos” (p. 162). Recuérdese que sus dos hijas escribirán La crisálida de aire, que después Tengo reescribirá.

Más tarde el profesor Ebisuno alude a las revueltas producidas en Japón en los siguientes años, incluyendo las protestas de los estudiantes contra el Tratado de Seguridad entre Estados Unidos y Japón, los encierros en las universidades y los consiguientes enfrentamientos con la policía. Tamotsu Fukada, el padre de Fukaeri, simpatizaba con la Revolución Cultural china de Mao Zedong, se dedicó a organizar una facción de estudiantes comparable a los Guardias Rojos y fue expulsado de la universidad; posteriormente, entró en la Academia Takashima acompañado de esos estudiantes. “Es una organización parecida a una comuna (interviene Tengo), en la que llevan una vida totalmente en común y subsisten gracias a la agricultura. También se dedican a la industria láctea y operan a nivel nacional. No reconocen la propiedad privada; todas las posesiones son compartidas”. Esa Academia será la base inicial de la comuna de La crisálida de aire, donde se critica por igual al sistema capitalista y al comunista. El profesor Ebisuno dice entonces que era perfecta para alguien como Fukada y su busca de la utopía. El problema es que las utopías no existen.

y es en ese instante cuando se alude a la novela de Orwell. El

mundo de la Academia Takashima sólo servía para producir robots incapaces de pensar, sacando de los cerebros de las personas el circuito que les permitía pensar por sí mismos. La relación con la lectura de cerebros de El fin del mundo también es patente, aunque difiera el contexto. “Es el mismo mundo que el que George Orwell describió en su novela (asegura el profesor). Pero, como ya sabrás, no son pocos los que buscan por propia voluntad ese estado de muerte cerebral, ya que no hay duda de que así es más cómodo. No necesitan devanarse los sesos con complicaciones; sólo tienen que obedecer lo que les dicen los de arriba. Nunca se quedarán sin un medio de subsistencia. Para quien busca ese tipo de ambiente, la Academia Takashima seguramente sea una utopía” (p.163). Esto no era lo que le ocurría a Fukada; pretendía aprender las cosas que se enseñaban en aquel lugar, relacionadas con la agricultura, como técnicas de irrigación, posibilidades de la autarquía y principios de la vida comunal. Dos años después se independizó y creó su propio grupo; aparte de los estudiantes, con él se fueron personas que querían vivir el movimiento hippie, izquierdistas peleados con la universidad y gente que buscaba una vida espiritual. Se establecieron en la zona de Yamanashi y así nació Vanguardia, en el año 1974. Su agricultura ecológica fue un éxito y ganaron dinero y paz espiritual. En cierto momento la comuna se dividió en dos grupos, uno pacífico y otro violento.

Fukada optó por la facción pacífica, pensando que Japón era un país tradicional, poco dado a las revoluciones. El otro grupo se separó unos cinco kilómetros y pasó a llamarse Amanecer. Entre ellos estaban los estudiantes más radicales, los de la unidad de Guardias Rojos a los que Fukada seguía teniendo cariño. (De alguna forma, ese grupo recuerda la propia guardia personal que tenía el escritor Mishima, y que estuvo a su lado en el momento de su suicidio. Mishima no lograba aceptar la pérdida de valores de la sociedad japonesa, aunque, por otra parte, admiraba aspectos de Occidente; quizá en ello también radique la dualidad entre lo oriental y lo occidental, dentro del mundo híbrido). En el año 1979 Vanguardia obtuvo la autorización de comunidad religiosa con personalidad jurídica, y todo se volvió hermético, hasta el punto de que el nombre de Fukada dejó de mencionarse públicamente, y Fukaeri terminó huyendo de allí. En esos cinco años no se había vuelto a saber nada de Fukada, aunque el profesor Ebisuno suponía

que no se habría quedado de brazos cruzados ante la transformación de los ideales fundamentales de su comuna.

Otro personaje que se vale de su enorme patrimonio para lograr sus intereses es la vieja señora vengadora, que vive en la Villa de los Sauces en compañía de Tamaru, su guardaespaldas, un sujeto que mantiene interesantes conversaciones con Aomame. La señora había comprado terrenos en el centro de Tokio pertenecientes a familias aristocráticas y miembros de la familia imperial, y unos años antes había vendido sus valores por un precio alto en el momento oportuno y su riqueza había aumentado todavía más. Este hecho incide en la idea de la especulación inmobiliaria comentada páginas atrás, lo que también conecta la novela con Al sur de la frontera. Era un personaje que vivía en la sombra ("invisible" y significativo en la transformación del mito clásico). "Como siempre había evitado, en la medida de lo posible, presentarse en público, su nombre apenas era conocido por la sociedad en general (…) También se decía que poseía importantes conexiones en el mundo de la política" (p. 110). Aomame la conoció en el club donde trabajaba; la mujer había participado en las clases de defensa personal que ella impartía, y confió en su buen hacer para entrenarla personalmente y para cumplir una serie de encargos muy especiales, la de matar a los hombres que maltrataban a sus parejas. Aomame no tardó mucho en contarle su secreto: la venganza de su amiga Tamaki Ótsuka, que había sido maltratada por su marido. A continuación la señora hizo lo propio con relación a su hija, que había terminado suicidándose.

La señora había preparado una casa de acogida meses después de la muerte de su hija, en el solar colindante a su mansión de Azabu. Fundó entonces un "consultorio para mujeres víctimas de la violencia", integrado por abogados y asesores, así como un grupo de voluntarios que hacían entrevistas y contestaban a las llamadas de teléfono. "A las mujeres que necesitaban un lugar de amparo urgente las enviaban al centro de acogida. N o eran pocos los casos en los que acudían acompañadas de sus hijos. Entre ellos incluso había niñas adolescentes que habían sufrido abusos sexuales por parte de sus padres. Se quedaban allí hasta que encontraban un lugar donde instalarse. Se les proporcionaba lo que necesitaban para un día a día provisional. Recibían alimentos y ropa y llevaban

una especie de vida en común, ayudándose las unas a las otras" (p. 283). A medida que avanza la novela todas las historias se van interrelacionando, tanto las vidas paralelas de Aomame, Tengo y Fukaeri, como las de la vieja señora y el líder del grupo Vanguardia (que será la última víctima de Aomame antes de que la señora y su guardaespaldas le preparen a ésta una nueva vida).

En Crónica también es un personaje poderoso el que introduce a Tooru Okada en una serie de historias misteriosas. La idea de conspiración proyecta una cortina de ambigüedad sobre la novela, y termina convirtiéndose en una parte más del argumento cotidiano y previsible de los personajes. Noboru Wataya, el cuñado de Tooru, es el alter ego del protagonista, pero también su antítesis, ese economista que escribe libros científicos que tienen éxito, sale en televisión y se confirma como futuro candidato al partido conservador. Noboru es un triunfador (en japonés, es lo que significa su nombre), aunque Tooru le considera mala persona (el suyo alude al fracasado o derrotado). N oboru Wataya representa el poder del dinero y de la política, todo lo que no tiene el narrador, como si supiera que era libre porque no disponía de otros deseos que los que estaba en condiciones de querer (tal como expresarían Comte-Sponville, Delumeau y Farge, 2005: 32). Su aparición en el mundo posible de Tooru se produce a través del nombre del gato y de las extrañas hermanas Kanoo, como se ha analizado con anterioridad. Dice Brown, "leer a Murakami es entrar en una serie de extraños, a menudo alucinatorios, laberintos en los que todo es familiar, pero nada es lo que parece" (Brown, 2003), expresión que también ha sido citada en varias ocasiones al hablar de 1 Q84.

Las primeras referencias sobre Noboru las ofrece Kumiko tras contar a su marido que su hermano va a meterse en política. La descripción que hace a Tooru, además, no deja dudas sobre el papel esencial que va a ocupar Noboru en la gran aventura del protagonista. En la página l35 Kumiko dice lo siguiente sobre él: "Además, se ve que en aquella circunscripción están que se mueren por tener a mi hermano. Quieren a alguien así: joven, inteligente, enérgico. Alguien que desempeñe el cargo durante muchas legislaturas, capaz de convertirse en un personaje influyente en el Gobierno central. Y mi hermano es una persona muy conocida, captaría el voto joven: nada que objetar. Tal vez no pueda acudir a

las poblaciones pequeñas, pero contaría con una organización de apoyo muy fuerte que se encargaría de todo. No importaría que él quisiera seguir viviendo en Tokio. Bastaría con que hiciera acto de presencia para las elecciones". No se puede obviar que Malta Kanoo ya había dicho a Tooru que Noboru había ultrajado a Creta (p. 51), ni la descripción que del joven hace el propio Tooru a partir de la página 83. Al ser el único hijo varón, sus padres lo adoraban, pero a la vez le exigían que fuera el mejor en todo lo que hacía, empezando por sus estudios. Tres años atrás había publicado un libro donde hablaba de la "economía sexual" y de la "economía escatológica". Tooru afirma, entonces, que "periódicos y revistas publicaron suplementos sobre él, señalándolo como intelectual de la era nueva. Yo no podía creer que uno solo de ellos hubiera entendido su tratado de economía. Dudaba de que lo hubieran abierto una sola vez siquiera. Pero eso, a ellos, les tenía sin cuidado. Para ellos, Noboru Wataya era un hombre joven, soltero, con una mente lo suficientemente lúcida como para escribir un libro que nadie podía entender". Ahí radica otro de los elementos del mundo invisible.

La economía es una ciencia que no todos comprenden, pero había conducido a Noboru Wataya a la fama. Después de eso, además, había publicado artículos en revistas especializadas y había empezado a aparecer en televisión como comentarista de temas políticos y económicos, y en programas de debate (lo que permite incluirlo también dentro del epígrafe sobre el poder de la información). Lo peor para el insípido Tooru es que pronto empezará a inmiscuirse en su vida. En el capítulo 3 de la segunda parte, Tooru se cita con Malta Kanoo y su cuñado en la cafetería de la primera vez, y nada más verlo piensa que Noboru había conseguido una máscara que le sentaba bien. Era como mirar una pantalla, donde el otro hablaba y se movía con facilidad. Entre ambos siempre había existido un cristal; Tooru se encontraba a un lado y Noboru Wataya al otro. Cuando ese tipo le dice que Kumiko tiene un amante, él no sabe qué decir; tras reponerse, piensa que Noboru le está mintiendo. Tooru conoce muy bien a su mujer, y es imposible que no se haya dado cuenta.

El poder de N oboru sobre Tooru queda patente en la página 211.

El político adopta una dote alética de absoluto dominio (en un mundo natural que casi parece sobrenatural), cuando dice: “Supongo que ya lo sabes, pero desde el principio no estuve de acuerdo con que te casaras con Kumiko (…) Desde la primera vez que nos vimos supe que no podía esperarse gran cosa de ti. No adivinaba en ti ni un elemento positivo que te permitiera realizar algo en serio, convertirte en una persona como es debido. Desde el principio nunca has tenido nada que brillara o que diera luz a algo. Pensé que cualquier cosa que empezaras la dejarías a medias, que nunca conseguirías llevar nada a término. y así ha sido. Han pasado seis años desde que te casaste. ¿Y qué has hecho en todo este tiempo? ¡Nada! ¿No es cierto? Lo único que has hecho es dejar la empresa donde trabajabas y convertirte en una carga para Kumiko. Ahora ni tienes trabajo, ni tienes un solo proyecto para el futuro. Hablando claro, en tu cabeza no hay más que basura y piedras”. Después le dice que se olvide de Kumiko, que ya se ocuparán sus padres y él. Kumiko ya no tiene nada que ver con un sujeto como él; lo mejor que puede hacer es desaparecer y empezar una nueva vida. Estaba claro que Tooru había perdido su lugar en el “mapa”. Aun así, es capaz de contar a Noburu y Malta la historia de la “isla de la mierda”, algo que le hunde más en su propia mediocridad. En alguna parte había una isla así, un lugar sin nombre. “Era una isla de mierda con forma de mierda. Allí crecían palmeras con forma de mierda. Y las palmeras daban cocos que olían a mierda. Y cagaban mierda de mierda. La mierda caía al suelo, aumentaba la capa de mierda y las palmeras de mierda que allí crecían eran cada día más de mierda. Un círculo vicioso (p. 214). Tooru se bebe el resto del café y mira a Noboru. Le dice que mirándole se había acordado de esa isla; había un tipo de podredumbre, cierta tenebrosidad que se auto alimentaba y formaba un círculo vicioso. Esas palabras se las dirige a su cuñado, pero casi parece que se las estuviera dirigiendo a sí mismo.

Pero las cosas no eran tan simples. Sabía de sobra lo que había debajo de esa máscara, que utilizaba en la televisión para enfrentarse a la opinión pública. Noboru se sentía seguro dentro de su campana de cristal, y no dejaba que nadie entrara en ella, lo que preocupaba a Tooru, incapaz de comprender el comportamiento de su cuñado, un tipo que podría haber entrado sin problemas en la Academia Takashima de 1 Q84, Y en cualquiera de las facciones,

Vanguardia o Amanecer. Después de todo, Fukada no era partidario del uso común de los bienes; era radical en términos políticos, pero también un materialista moderado. Fukada pretendía crear una comuna donde reinara la libertad, y se reconociera la propiedad privada. En ese pequeño microcosmos tenía que existir comunicación con el exterior, sin formación ideológica ni lavados de cerebro, algo que está en la base de El fin del mundo.

2. El poder de los medios de comunicación

En la página 129 de La caza, el secretario del jefe mafioso aporta datos sobre el mundo invisible donde se mueven los personajes ficcionales de Murakami. “Hemos edificado un reino -prosiguió-, un poderoso reino subterráneo. Controlamos todo lo que te puedas imaginar: el mundo de la política, el de las finanzas, los medios de comunicación de masas, la burocracia, la cultura… Incluso ambientes que nos son hostiles. Desde el poder hasta la oposición”. Lo mejor del asunto es que reconoce que esos colectivos no se habían dado cuenta de que trabajaban para ellos. Ahí radica una de las paradojas del poder invisible de este nuevo mundo natural en que se ha convertido el viejo mundo sobrenatural. Junto a este hecho, debe añadirse la complejidad de la organización, que la hace casi imposible de entender y, por supuesto, de investigar. Gracias a ella, el mafioso llevaba el timón de la “inmensa nave del Estado. Bastaría con que le quitara un tapón al casco para que el barco se fuera a pique. Antes de que los pasajeros se percataran de lo que había pasado, se verían con el agua al cuello, ¿comprendes?”. Lo que esa organización pretendía lograr era el control de la conciencia de las personas. Como señala el secretario del jefe en la página 131, la negación del conocimiento lleva aparejada la negación de la palabra. La existencia es comunicación y la comunicación existencia. “La ampliación de la conciencia que vuestra generación llevó a cabo, o trató de llevar a cabo, a fines de los años sesenta, terminó en un rotundo fracaso, precisamente por estar basada en lo individual. Es decir, cuando se trata de ampliar la conciencia sin que se opere un cambio sustancial en los individuos, a fin de cuentas se cae en la desesperación”. Tras la muerte del jefe mafioso, la organización cierra la empresa de publicidad del protagonista. La industria publicitaria se extendería cada vez más, y él podría trabajar por su cuenta.

El control de la conciencia y de la información es la clave esencial de la siguiente novela que escribió Murakami, El fin del mundo, donde desarrolla, en cierta forma, los elementos que habían quedado esbozados en los párrafos anteriores. Y una manera de llevarlo a cabo es a través de la manipulación de las imágenes por parte del científico, como se lo explica al calculador. El Sistema y la Factoría querían lo mismo, el control del cerebro de las personas, y su reproducción. El científico había conseguido reproducir la caja negra en imágenes y con ello el núcleo de la conciencia. “Le mostré un objeto al individuo examinado, analicé la reacción eléctrica que producía esta visión en su cerebro, la pasé a cifras y, luego, a puntos. Al principio, sólo obtuve un gráfico muy esquemático, pero a medida que fui corrigiéndolo y añadiéndole detalles, logré que en la pantalla del ordenador apareciera la misma imagen que él había visualizado” (p. 317). Conforme se repetía la operación una y otra vez, el ordenador asimilaba el modelo y aprendía a reproducir de manera automática las imágenes a partir de las reacciones eléctricas del cerebro. Una vez que el ordenador había asimilado el modelo, se le introducía la caja negra. Y entonces se producía el verdadero milagro, con la increíble aparición de una representación figurativa del núcleo de la conciencia.

El Sistema, una organización tan secreta e invisible como la de la propia Factoría, no había permitido que el viejo científico les dejara (por si se pasaba al enemigo) y le obligaron a permanecer con ellos. Pero como tenía tanto tiempo, continuó con sus investigaciones, e instaló un tercer circuito en el cerebro del calculador. “Quería ver qué efectos producía en los sujetos. Quería comprobar cómo funcionaba, dentro de sus mentes, una conciencia manipulada por otro individuo. En toda la historia de la humanidad no existe un ejemplo tan claro. También lo hice, aunque era un móvil secundario, por otro motivo: ya que el Sistema me trataba como un objeto de su propiedad, yo también quería utilizarlos a ellos como se me antojara” (p. 319). Por el mundo posible e invisible se mueven operadores aléticos que afectan a las restricciones de tipo epistémico y axiológico. El científico admite que la curiosidad científica era dificil de reprimir. Por supuesto que los experimentos de los nazis le parecían repugnantes (debe recordarse que Hitler ya había sido citado en La caza, que, en Kafka en la orilla, el joven Tamura lee un libro en la cabaña de Óshima sobre el juicio aAdolf

Eichmann, un criminal nazi, y que en 1 Q84 se habla del lado terriblemente cruel e inhumano de la Revolución Cultural de Mao Zedong, aspectos que nunca son casuales en la literatura de Murakami). Lo que el viejo científico no parece admitir es que los "conejillos de indias" que había utilizado en sus extraños experimentos habían muerto, con la única excepción del calculador. Al final cederá a sus preguntas, e intentará establecer una hipótesis plausible, aunque tan terrible como las explicaciones que ofrece al protagonista de la novela.

Una de las bases de la posmodernidad es el regreso al pasado, con el fin de reescribirlo y reinterpretarlo, lo que propicia la idea sobre la manipulación de las imágenes, y para conseguirlo es necesario un enorme desarrollo tecnológico. Por eso el viejo dice en un momento determinado que "los ordenadores son una joya. Mientras se les den instrucciones coherentes, trabajan con coherencia" (p. 317). (Sobre el papel de la tecnología, puede verse Gerlach, 1992: 202 y ss, y Prado, 1998: 103-119). A través de la manipulación de las imágenes se impulsa la manipulación de la realidad; se puede transformar el pasado y con ello el presente y el futuro. La posibilidad de manipular a las personas las convierte en seres "objeto", al capricho de los que dominan el mundo (en este caso los medios de comunicación). Es una manera de reunir en pocas manos los poderes económico y político, e incluso judicial, y terminar con la democracia. En la página 326 sigue la conversación entre el calculador y el científico sobre cómo controlar la información y el cerebro. Quien lo consiga se convertirá en el amo del mundo, y se perderá la libertad, quizá el valor más sagrado del ser humano.

"- Entonces, ¿mi circuito 3 continúa abierto? (el calculador tiene tres circuitos en su conciencia).

- ¡Ejem!. .. Pues sí.

- Pero yo ahora estoy pensando y actuando sirviéndome del cir-

cuito 1...

- Eso es posible porque el circuito 2 tiene una llave de paso".

El viejo se sacó un bloc y un bolígrafo del bolsillo, hizo un dibujo

con tres circuitos y se lo entregó al calculador. En el circuito 1 se encontraba la conexiónAy en e12la conexión B. Luego hizo otro dibujo donde las conexiones estaban cambiadas. Entonces, dijo lo siguiente (p. 327):

"- ¿Comprende? Mientras la conexión B sigue conectada al circuito 3, la conexión A, gracias al sistema de cambio automático, está comunicada con el circuito 1. Por esa razón, usted puede pensar y actuar sirviéndose del primer circuito. Pero eso es provisional. Antes o después, acabará conduciendo la conexión B hasta el circuito 2. Porque el circuito 3, en realidad, no le pertenece. Si lo deja tal como está, la energía surgida de esta divergencia fundirá la conexión B, usted se quedará conectado permanentemente al circuito 3, la descarga eléctrica de éste va a atraer la conexión A hacia el punto 1 y, en consecuencia, acabará fundiendo también esta conexión".

La manipulación de la información, de las imágenes, de la realidad es frecuente en los mundos posibles ficcionales de la posmodernidad, como ocurre permanentemente en las obras de David Lynch y Dennis Potter, donde se penetra en los recuerdos de las personas y se mezclan sueños y realidad "dando casi la misma validez a unos sueños premonitorios que a unas pistas materiales" (Mourenza, 2009). Así, por ejemplo, Espejismos, de Potter, es el séptimo episodio de la primera temporada de la serie de televisión Stargate SG-l. Explorando P3X-562, el SG-l halla cientos de cristales azules rotos en las arenas de un desierto. El coronel O'Neill observando un cristal intacto, lejos de su equipo, recibe una descarga y queda inconsciente. Poco después, aparece una copia de él proveniente del mismísimo cristal. El SG-l vuelve con esa copia dejando atrás al verdadero Jack. Ya en la Tierra, la copia no parece ser hostil; ninguno en la base se da cuenta de que no es el auténtico O 'N eill. ¿Y qué puede decirse de Twin Peaks? Esta otra serie de televisión cuenta la historia de Dale Cooper, agente del FBI, Y su investigación del asesinato de una chica local muy popular, Laura Palmero También muestra la vida social en un pueblo de los Estados Unidos. El episodio piloto comienza con el descubrimiento de un cuerpo envuelto en plástico que pertenece a una estudiante de secundaria. Cooper debe ayudar a las autoridades de la ciudad, entre las que se encuentra el sheriff Truman. A medida que el agente se va

estableciendo en la ciudad, va conociendo a los distintos habitantes que le muestran extrañas y extravagantes pruebas relacionadas con el caso. Mientras avanza la serie, la apariencia normal de Twin Peaks comienza a desdibujarse, revelando secretos que muestran los aspectos más perturbados de la ciudad. La investigación del agente Cooper sobre el asesinato de Laura Palmer es interrumpida cuando recibe la orden del FBI por haber realizado una operación sin autorización en un burdel. Además, al volver le dispara un misterioso asaltante en su habitación del hotel (fin de la primera temporada), pero sobrevive. Más tarde, Cooper recibe pruebas sobre el asesinato de Laura de un gigante que se le aparece en sueños. Conforme la ciudad se va preparando para el concurso Miss Twin Peaks, Cooper intenta investigar el secreto de la Logia negra con ayuda del sheriff. Como se ha expuesto, las fuerzas extrañas que asaltan a los protagonistas de tales historias son fruto de los misterios y las perversidades del alma humana, y de la organización social que se ha ido creando.

Páginas atrás se había dejado la descripción del personaje público de Noburu Wataya en manos de Tooru Okada, y en este momento es pertinente retomarla con el fin de insistir en el poder manipulador de los medios de comunicación que generan mitos modernos desde el mundo posible de la política. Para Tooru y Kumiko, Noburu era el típico investigador universitario aburrido y triste, siempre entre sus cosas de la facultad, pero, desde que se había hecho famoso, empezaba a desempeñar perfectamente el papel que le habían asignado (es el mundo invisible, en este caso respecto de quién maneja la información). Noboru representa el poder de la imagen y su enorme capacidad de manipulación. Delante de las cámaras era un tipo discreto, pero cuando le piden su opinión contesta con rapidez y precisión. Tooru admite que “no respondía a las provocaciones, dejaba hablar a su oponente tanto como quisiera y, al final, con una sola frase, le daba la vuelta a sus razonamientos. Dominaba el arte de asestar, con expresión sonriente y voz serena, puñaladas por la espalda a sus contrincantes. Y la imagen que salía reflejada en la pantalla, no sé cómo lo lograba, lo hacía parecer mucho más inteligente, más digno de confianza que en la realidad. No era especialmente guapo, pero era alto, esbelto y exhibía un aire indiscutible de hijo de buena familia. En una palabra, Noboru Wataya había hallado en la

televisión su ámbito ideal" (p. 86). Los medios de comunicación lo acogieron con cariño y él se dejaba querer. Poseía instinto para saber lo que tenía que hacer en cada momento, lo cual no significa que su pensamiento fuera coherente. Para el protagonista, Noboru carece de coherencia; no dispone de una visión del mundo que se asiente en convicciones profundas. En el instante más inesperado, puede cambiar de opinión, según se lo exijan las circunstancias. No obstante, esa "vaciedad" es su patrimonio intelectual.

Lo más paradójico es que Tooru quería ser como él, lo que remite al siguiente epígrafe, también esencial en los mundos posibles de Murakami, el del poder manipulador del erotismo y la mente. Por eso, Tooru tiene que reconocer que "mis sentimientos respecto a Noboru Wataya apenas han cambiado desde entonces. Aún ahora sigue irritándome. Es como un ligero estado febril que persiste. En casa no tenemos televisor. Pero, extrañamente, cada vez que, en cualquier lugar pongo los ojos en la pantalla de un televisor, aparece Noboru Wataya reflejado en ella declarando cualquier cosa. Cada vez que, en una sala de espera cualquiera, cojo una revista y la hojeo, aparece en ella una fotografía de Noboru Wataya y un artículo suyo. Casi se podría pensar que Noboru Wayata está agazapado en todas las esquinas del mundo. Esperándome. De acuerdo. Lo reconozco. Tal vez odie a Noboru Wataya" (p. 91).

La manipulación de los medios de comunicación adquiere su máximo significado en la página 640, cuando Tooru está en el hotel de la habitación onírica donde alguien bebe Cutty Sark (a la que ha llegado atravesando las paredes del pozo del jardín de la casa abandonada), mira al televisor y ve en la pantalla la cara de Noboru. Un reportero aseguraba que había sido trasladado al hospital de la Universidad Femenina de Tokio, y recibido tratamiento en la UCI; su estado era grave. Poco después un locutor afirma que el diputado al congreso Noboru Wataya había sido atacado y herido gravemente con un bate de béisbol. Acto seguido se ofrecían imágenes del sitio donde se había producido el ataque, un edificio de oficinas de la zona de Minato-Ku, y el propio despacho de Noboru. "Según testigos presenciales, el agresor, de unos treinta años y metro setenta y cinco de estatura, llevaba un chaquetón azul marino, gorro de esquí del mismo color y gafas oscuras. En la mejilla derecha tenía lo que puede ser una mancha de nacimiento. La

policía ha emitido una orden de busca y captura. En su huida, el agresor logró borrar cualquier rastro al mezclarse entre la muchedumbre de las calles próximas. De momento, la policía carece de pistas (imágenes de policías inspeccionando el lugar de la agresión y de las bulliciosas calles de Akasa) (…) ¿Bate de béisbol? ¿Mancha de nacimiento? Me mordí los labios" (p. 641). Es decir, Tooru Okada acababa de reconocerse como el agresor de su cuñado, y lo había hecho a través de la mente, un aspecto que también resulta fundamental en la estructura de los mundos posibles de este autor.

Antes de terminar este epígrafe, es preciso aludir a un comentario que hace a Aomame el taxista que la lleva por la autopista metropolitana en lQ84 (y que ya ha sido comentado). "No se deje engañar por las apariencias". Aparte de otras lecturas, es una crítica de Murakami al enorme dominio de los medios de comunicación que crean su propia realidad sin que la gente se aperciba de ello, o al menos le conceda la suficiente importancia. El comentario es significativo porque una de las líneas argumentales de 1 Q84 es cómo se convierte en best-seller una novela, La crisálida de aire, que no es escrita ni por la joven Fukaeri ni por Tengo, sino por otra joven que, por otra parte, se limita a redactar el texto que se le va dictando. El editor Komatsu sabe desde el principio de la novela que está cometiendo una inmoralidad contratando a Tengo como "negro", pero aún así continúa con su decisión. El joven también es consciente de que no está bien lo que hace, porque además su nombre jamás podrá aparecer en la portada del libro. No obstante, la novela va a triunfar, como atestiguan los medios de comunicación que acuden a su presentación. Esos medios se habían precipitado a cubrir la noticia en cuanto supieron que la autora era una chica de diecisiete años, y que había ganado el premio correspondiente (que estaba amañado en cierta forma). En la sala del hotel donde se había celebrado la ceremonia de entrega del premio, se llevó a cabo una rueda de prensa y Fukaeri contestó con lucidez y serenidad a las preguntas, a pesar de su edad. Sin embargo, eso no importaba a los medios de comunicación, que habían decidido convertirla en la gran promesa de la literatura del país.

La revista en la que se publicó la novela se agotó casi el mismo día

en que salió a la venta, así que continuaron sucesivas ediciones. Por eso Komatsu estaba contento. “Si la revista se agota (le dijo a Tengo), la gente se va a interesar por la obra y la van a leer, trate de lo que trate. Y en la imprenta ya están imprimiendo volúmenes de La crisálida de aire como locos. Es una tirada urgente de alta prioridad. Tal como van las cosas, ya da igual si gana el premio Akutagawa o no. Es más importante que el libro se venda como churros, mientras esté calentito. Está claro que va a ser un best-seller. Te lo garantizo. Así que, Tengo, ya puedes ir pensando en qué te vas a gastar el dinero” (p. 296). Por supuesto que el objetivo último de la novela es distinto, ya que la crisálida encierra un complejo secreto, pero no deja de ser evidente que no hay que dejarse engañar por las apariencias.

3. El poder del erotismo y de la mente

La naturaleza humana encierra todo tipo de perversiones en su interior (también de cosas positivas, por supuesto), que marcan el destino de las personas. La mayoría de los mundos de Murakami hablan de este complejo asunto. Algunas personas tratan de doblegar la voluntad de las demás para lograr sus propósitos, y éstas deben luchar contra la imposición de ese dominio. Ya se ha aludido al poder que despliega el camero salvaje en La caza cuando decide penetrar en las personas elegidas. A unas, les transmite la capacidad de construir grandes imperios, como al mítico Gengis Khan; a otras, la de gobernar (aunque sea en la sombra) sobre el Estado de Japón, a través de la economía y los medios de comunicación; y a algunas más la de convertirse en seductores y dominar sobre el resto gracias a esa facultad, lo que no deja de entrañar otro tipo de poder. En este último caso es donde se manifiesta, claramente, el poder del sexo en muchas novelas de Murakami, que se muestra sin tapujos.

El Ratón alude a su poder de seducción a través de las cartas que envía al protagonista de La caza. Al prometerle la posibilidad de transmitirle ese poder, el narrador se anima a emprender su peligrosa aventura, a pesar de que lo haga en medio del mayor de los escepticismos, animado tan sólo por la oportunidad de recuperar su propia capacidad erótica, sobre todo desde que fue abandonado por su mujer. En ningún momento se informa de la materialización de esa facultad de seducción, pero posee tanta fuerza como la relativa al poder económico y al de los medios de comunicación. En la primera carta, el Ratón le pregunta si se encuentra bien, después le dice que llevan mucho tiempo sin verse y, acto seguido, se refiere a su dificultad para medir el tiempo. “Es como si un pajarraco negro y de anchas alas revolotease sin cesar sobre mi cabeza y me impidiese contar más allá del número tres. Dispénsame, pero preferiría que fueras tú quien lo calculara” (p. 82). De manera sutil, el Ratón ya está seduciendo al protagonista de la novela, lo que le

lleva a admitir que no es capaz de explicar a los demás las mismas cosas que no consigue explicarse a sí mismo. Los personajes protagonistas que construye Murakami están dominados por una gran falta de auto estima, y lo que necesitan es sentir que pueden alcanzarla si superan una serie de pruebas. Quieren ser otras personas por culpa de la falta de fe en sí mismos, y se dejan seducir por todos aquellos que admiran, e incluso desean sin darse cuenta. Mientras tanto se escudan en la música que escuchan en la radio, la comida que preparan habitualmente o la esporádica relación sexual con desconocidos. Su soledad está a punto de convertirlos en seres completamente insensibles y marginados. Como asegura Deleuze, soñar islas es "soñar que nos separa, que ya nos ha separado, lejos de los continentes, que estamos solos y perdidos, o bien es soñar que volvemos a empezar de cero, que nos reconstruimos, que recomenzamos" (Deleuze, 2002: 12).

El narrador de La caza se deja dominar por las circunstancias porque sabe que tiene que ir hacia el fondo de su propio pozo (aunque no exista fisicamente en esta novela), y romper los muros que le separan de la realidad. No entiende a su viejo amigo, pero eso es lo de menos. Tendrían que haber nacido en la Rusia del siglo XIX, y así habrían pertenecido a la aristocracia, seguro. Juntos saldrían de cacería, se batirían en duelo por culpa de sus amores imposibles, verían los anocheceres desde la ribera del mar Negro, y cuando fueran mayores participarían en alguna conspiración que cambiaría el mundo. El protagonista sabe que debe ir en busca de lo oscuro, de lo que desconoce de sí mismo. No consigue comprender a las mujeres de las que se enamora (ni siquiera a la mujer de orejas perfectas), y tampoco los trabajos mediocres en los que se ocupa sin mostrar interés.

Este hombre se encuentra perdido en un Tokio inmenso que no es capaz de abarcar con el conocimiento (lo que le lleva a ayudarse con un mapa para desplazarse de una parte a otra de la ciudad, como ocurre con el entierro de su primera novia en las páginas iniciales de la novela). La metáfora existencial de unos seres perdidos recuerda a una serie de televisión que Murakami admira, Lost, porque a medida que los personajes descubren lo que ocurre a su alrededor también se descubren por dentro (Ruiz Mantilla, 2009: 35). Como ya se ha apuntado, los personajes de Murakami no

persiguen regodearse en sus abundantes deficiencias mentales, sino que pretenden mejorar, y para eso necesitan a los otros. De alguna forma caen en islas desiertas después de que se estrellen los aviones "metafísicos" que los conducen de una parte a otra de sus vidas, y en esos lugares peligrosos tienen que sobrevivir utilizando toda la experiencia mental e intelectual que han ido acumulando. Les acechan los peligros externos, pero sobre todo los internos, los suyos y los de los demás.

La seducción de la mujer de orejas perfectas es importante en La caza. El narrador está aburrido, y no sabe qué hacer con su vida y su futuro. Cita a Nietzsche en algún momento: "Ante el aburrimiento, aun los dioses repliegan las banderas". Cuando conoce a esa mujer, escuchan un concierto de Mozart (motivo de accesibilidad recurrente en el autor), y se entabla el siguiente diálogo (pp. 44 Y 45):

"- Me gustaría preguntarte más cosas sobre tus orejas -le dije. - Lo que quieres saber es si tienen o no poderes especiales.

N o pude menos que asentir.

- Eso es algo que me gustaría que comprobaras por ti mismo

-prosiguió-. Por mucho que te dijera, siempre tendría que hacerlo

dentro de ciertas limitaciones, y, a fin de cuentas, tampoco creo que entendieras nada.

Una vez más asentí.

- Porque eres tú, te enseñaré mis orejas para que estés contento

-me dijo, una vez terminado el café-. Con todo, no tengo idea de si ha-

cerlo será provechoso para ti o no. Puedes acabar arrepintiéndote (…) - ¿Qué tal?"

La seducción era total, por eso en la página 46 asegura que la encontraba preciosa, hasta el límite mismo de la irrealidad. Él no era capaz de seducir a nadie, pero sí de ser seducido. "Su belleza

era superior a cuanto me había sido dado contemplar anteriormente ni había alcanzado jamás a imaginar. Era tan expansiva como la energía del cosmos, pero al mismo tiempo estaba tan contraída como si habitara en un glaciar. Resultaba excesiva hasta alcanzar el umbral del orgullo, aunque al mismo tiempo sus proporciones eran armoniosas. Desbordaba, en fin, cuanto mi mente me ofreciera como concebible. Ella y sus orejas eran un todo, eran como un inefable rayo de luz que se deslizara cadencioso por la pendiente del tiempo".

El segundo elemento de seducción en esta novela son las cartas del Ratón (o del autor en sí mismo). El protagonista viaja a su ciudad natal para ver a Yei (el amigo común) y la última novia del Ratón. Después de cumplir sus deseos, cuando va a despedirse de la muchacha, saca las cartas del bolsillo y las deja sobre la mesa. Ella le pregunta si es necesario que las lea, y él le responde que no, y que incluso puede tirarlas. "Ella asintió y metió las cartas en su bolso, que al cerrarse emitió un ruido metálico -¡clic!-la mar de agradable. Encendí mi segundo cigarrillo, y pedí otro whisky" (p. 111). La muchacha le pregunta si había venido para eso desde tan lejos. El Ratón hubiera hecho lo mismo por él, le responde; la amistad era lo primero. ¿Le habría hecho el Ratón favores parecidos?, insistió lajoven entonces, y él negó con la cabeza, y luego añadió lo siguiente:

"- No, pero durante mucho tiempo nos hemos causado mutuamente problemas irreales. Que después hayamos reaccionado frente a ellos como si fueran reales, es asunto nuestro.

- No creo que haya mucha gente que enfoque así las cosas.

- Tal vez no, en efecto.

Se levantó sonriendo y buscó un monedero.

- Déjame pagar la cuenta. Después de todo, llegué con cuarenta minutos de retraso.

- De acuerdo, si eso te hace feliz -le dije-. ¿Puedo hacerte una pregunta?

- Naturalmente. Adelante.

- Por teléfono me dijiste que habías captado mi imagen; ¿no

es así?

- Sí, al decirlo me refería al ambiente que rodea a la persona.

- y ¿me has reconocido sin dificultades?

- Nada más verte -me aseguró".

Y, por supuesto, está la seducción del Ratón, propiamente dicha.

Después de la visita del hombre camero, el protagonista comienza a divagar sobre la vida que podría llevar en aquella cabaña en compañía de su amigo, como el hecho de comer en la cocina mientras miraban el cielo y a los cameros salvajes. Las familias visitantes dejarían que sus hijos jugaran en el prado con los cameros, mientras que los enamorados podrían abrazarse en el bosque de abedules. El Ratón llevaría la administración, por ejemplo, y él haría de cocinero. El hombre camero casi sería una atracción turística, con esa indumentaria, e incluso el pastor podría echar una mano. Y el perro tampoco podía faltar, incluso el profesor Ovino, que se dejaría caer por allí para recordar viejos tiempos.

Se produce la escena del espejo y el narrador se transforma en un personaje de los hermanos Marx. Poco después consulta a su oráculo particular y aparece el personaje onírico del Ratón.

"- Lo que ocurrió luego me resulta muy duro de contar -dijo el Ratón-. Creo que aunque te lo explique no lo acabarás de entender. y el Ratón hundió el dedo pulgar en su segunda lata de cerveza, ya vacía.

- Preferiría que, en lo posible, seas tú quien me vaya haciendo preguntas. Te has hecho una idea bastante clara del asunto, ¿no?

Asentí en silencio.

- El orden de las preguntas quizá sea un poco inconexo, pero si

no te importa… -le dije.

- [Qué me ha de importar!

- Estás muerto, ¿no?"

La respuesta del Ratón tardó en llegar. Quizá se tratara de escasos segundos, pero para él fue una eternidad. Tenía la boca reseca y pastosa. "Así es -dijo con toda calma el Ratón-. Estoy muerto".

Unas páginas más adelante, el Ratón desvela al narrador el comportamiento del camero. El camero había utilizado al jefe mafioso para crear su máquina de poder, y lo abandonó cuando ya no lo necesitaba. A partir de ese momento, él se había convertido en el nuevo predestinado. Todo ello llevaría a un reino de total anarquía mental. Sin embargo, el Ratón se negó a seguir el juego al camero. "Es que me gusta mi propia debilidad. También me gustan las penalidades y los trabajos de la vida. Y la luz del verano, y el aroma del viento, y el canto de las cigarras, y… -El Ratón, en este punto, se tragó lo que fuera a decir-. Y ¡yo qué sé! (…)

- ¿Crees que el mundo va a mejor?

- ¿Quién sabe lo que es bueno ni lo que es malo? -y el Ratón se

rió-. Desde luego, si existiera el país de los principios generales, tú allí serías el rey.

- Vale, pero sin camero".

Antes de irse, el Ratón le confirma que él era el hombre camero, y que la desaparición de la mujer de orejas perfectas era cosa suya. Esa mujer no podía seguir a su lado, no tenía sentido a esas alturas. No serviría de nada implicarla en algo que le era tan ajeno. Como bien sabía, la muchacha estaba dotada de maravillosos poderes, que ejercía sobre las cosas para atraerlas hacia ella.

Algo similar puede decirse del calculador de El fin del mundo y la materialización de su conciencia, Toru Watanabe en Kafka en la orilla, seducido permanentemente por las mujeres de la historia, como también le ocurre a Hajime en Al sur de la frontera respecto de Shimamoto y a Tengo con relación a Aomame en 1 Q84 y esa

mano que le cogió mientras estaban en el colegio. Por su parte, Tooru Okada, en Crónica, se encuentra permanentemente sometido a la compleja red de relaciones psicológicas que tejen su mujer, las hermanas Kanoo y la propia jovencita May Kasahara (junto al poder evocador de la historia de Japón, al que se refiere el teniente Mamiya, así como el poder intelectual y erótico de Noboru Wataya). Y no resulta menos fuerte el poder psicológico de la cuarentona Myü sobre Sumire y el de la joven aspirante a escritora sobre K, en Sputnik, mi amor, o el de Eri sobre su hermana Mari y el de ésta sobre el músico Takahashi, en After Dark. Los personajes principales de las novelas de Murakami están conectados con el resto a través de la semántica de los textos. Existen múltiples pasadizos y asociaciones de ideas, pero también un número incalculable de leitmotiv que sirven para mover la acción casi de manera imperceptible. Por supuesto que el poder invisible de los medios de comunicación y del sistema económico y social influye permanentemente en la manera de actuar de los personajes, pero los aspectos emocionales y psicológicos son esenciales, pues permanecen en el reino de lo invisible, a pesar de la autentificación de la mayor parte de ellos.

Al calculador de El fin del mundo empieza por seducirle la joven gorda con el traje rosa. Su silencio es un atractivo enigma, y él se deja llevar por los movimientos de los labios, como si estuviera hechizado. En la página 20 dice que "caminé detrás de la joven. '¡Tac, tac, tac!' Los afilados tacones de sus zapatos resonaban por el pasillo desierto con un martilleo de cantera a primera hora de la tarde. Sus pantorrillas, enfundadas en medias, se reflejaban con nitidez en el mármol". Las descripciones de los personajes de Murakami nunca son obscenas, y se refieren a las mujeres con fascinación e ingenuidad. El calculador confesará que se sentía turbado en su presencia, aunque no sabía la razón, tal vez porque afloraba a su mente la imagen de sus hábitos alimenticios. Al mirar a una mujer gorda tan directamente recordaba (casi de manera automática) las escenas en las que mordisqueaba los berros que le quedaban en el plato o rebañaba con pan, y la última gota de crema de leche.

Cuando el narrador de la ciudad del fin del mundo va a la biblioteca, y se encuentra con la joven bibliotecaria, lo primero que

piensa es que esa mujer tenía algo que “removía con suavidad un blando poso sepultado en el fondo de mi conciencia. Pero era incapaz de calibrar qué significaba, y las palabras se hundían en lejanas tinieblas” (p. 53). Antes de despedirse, levantó los ojos y pensó que su rostro estaba ligado a lo más profundo de su corazón. “Y ese algo me producía una emoción suave y dulce. Cerré los ojos y rebusqué dentro de mi mente confusa. Al cerrar los ojos, sentí cómo el silencio, semejante a un fino polvo, iba cubriendo mi cuerpo” (p. 55). Había comenzado el proceso de seducción, íntimamente unido al estado mental del protagonista. En el mundo paralelo, al calculador le ocurrirá lo mismo con la bibliotecaria; no sólo se hacen amigos rápidamente, sino que en seguida se van a la cama. Hacia el final de la novela (p. 443), la conciencia del protagonista y la de la bibliotecaria mantienen una profunda conversación:

“- Lo sientes, ¿no es cierto? -dijo-. Sientes que podrás leer mi corazón, ¿verdad?

- Sí, lo siento con mucha fuerza. Tu corazón está al alcance de mi mano, lo sé. Pero no lo veo. Sin embargo, estoy convencido de que la manera de lograrlo ya me ha sido mostrada, que está ante mis ojos. - Si tú lo sientes así, seguro que tienes razón.

- Pero no consigo descubrirla”.

Poco después reconoce que está a punto de perder esos paisajes y a esas personas, y tal vez ocurra para siempre. Y luego está ella, por supuesto. “Pero yo recordaría siempre, como si acabara de verlos la víspera, aquel mundo y a las personas que lo habitaban. Ellos no tenían ninguna culpa de que la ciudad fuese antinatural y se asentara en algo erróneo, ni de que sus habitantes hubiesen perdido el corazón. Incluso tal vez recordase al guardián con nostalgia. Porque él sólo era un eslabón más de la férrea cadena en que consistía la ciudad. Algo había creado la poderosa muralla, y las personas sólo habían sido absorbidas por ella. Sentí que era capaz de amar todos los paisajes y a todas las personas de la ciudad. No podía quedarme allí, pero los amaba” (p. 445).

Y, por fin, al concluir la novela, el lector de sueños adquiere una responsabilidad, la de quedarse en la ciudad del fin del mundo. Su

sombra se marchará sin él, porque el lector no puede salir de allí. “He contraído una responsabilidad -dije-. N o puedo abandonar un mundo y a unas personas que yo mismo he creado a mi antojo. Lo siento por ti. Lo siento en el corazón y, además, va a ser muy duro separarme de ti. Pero tengo que asumir la responsabilidad de mis actos. Éste es mi mundo. La muralla es la muralla que me cerca a mí mismo, el río es el río que fluye por el interior de mi cuerpo, el humo es el humo que se alza cuando yo mismo ardo” (p. 483). Cuando se queda solo, y mientras observa el agua del lago que se ha tragado su sombra, ve un pájaro blanco que vuela en dirección al sur. “El pájaro sobrevoló la muralla y desapareció en el cielo, hacia el sur, envuelto en la nieve. Detrás, sólo quedó el crujido de la nieve bajo mis pies”.

Quintero habla del “efecto del bate de béisbol” sobre los lectores modelo de Murakami, que acaban siendo seducidos por sus textos como si fueran una droga alucinógena (Quintero, 2007: 36 y ss), pero la misma interpretación podría hacerse del poder de seducción que aplican ciertos personajes sobre otros. Crónica es su novela donde quedan más patentes esos efectos alucinatorios, como se ha comentado en varias ocasiones. Tooru se deja llevar por la pérdida de parte de su individualidad, por la falta de control de su destino y por la incertidumbre que supone todo ello. Como los otros protagonistas de Murakami, no quiere morir difuminándose en el texto, y se rebela.

Él tan sólo quería prepararse unos espaguetis, escuchar música clásica y esperar a que su mujer regresara de trabajar, pero Kumiko cada día llega más tarde de su oficina y, además, una desconocida empieza a llamarle por teléfono. La extraña mujer demuestra que lo sabe todo de él, como que se encuentra sin trabajo o la situación sentimental que está viviendo con su mujer. A la vez le llama Kumiko y más tarde lo hacen las hermanas Kanoo, y el pobre narrador no entiende nada. El desconcierto de Tooru es patente cuando piensa que vuelve a llamarle la desconocida (p. 15), aunque se equivoca:

“Pero era Kumiko. El reloj marcaba las once y media. - ¿Estás bien? -dijo ella.

- Sí, muy bien -contesté yo.

- ¿Qué estabas haciendo?

- Planchaba.

- ¿Te ha pasado algo? -En su voz había una ligera nota de ten-

sión. Ella sabe muy bien que, cuando me siento confuso, plancho.

- Nada. Simplemente he planchado unas camisas. No me pasa nada especial. -Me senté en la silla y me pasé a la mano izquierda el auricular que sostenía con la derecha.

- ¿Qué pasa, quieres algo?

- ¿Sabes escribir poesía?

- ¿Poesía? -repetí asombrado. ¿Poesía? ¿Qué querría decir con

poesía?"

En seguida volverá a llamarle la mujer desconocida, y la seducción comenzará con unas insinuaciones de tipo erótico. Tooru se siente demasiado solo, y aún no sabe que esa mujer es la representación onírica de Kumiko, algo parecido a lo que ocurre con su jovencísima vecina, May Kasahara. "Al volverme vi a una jovencita de pie en el patio trasero de la casa de enfrente. Era baja de estatura e iba peinada con una coleta. Llevaba gafas de sol oscuras con la montura de color caramelo y vestía una camisa de mangas de color azul celeste. Pese a no haber terminado aún la estación de las lluvias, sus delgados brazos desnudos mostraban un bronceado uniforme y bonito" (p. 23). Hablan de la desaparición del gato, de las cosas de ella, y casi sin darse cuenta Tooru empieza a verse arrastrado por ese personaje, hasta el punto que no dejará de buscarla a lo largo de la novela; incluso al final iniciará un viaje real para verla (casi todos sus otros viajes son irreales). En las páginas 680 Y 681, se lee que la luna en cuarto creciente flotó sobre su cabeza. Siempre que el tren tomaba una curva, la luna desaparecía; sin embargo, no tardaba en aparecer. Tooru la contemplaba, pero, cuando no la veía, miraba a las luces de los pueblos que discurrían al otro lado de la ventanilla. Pensó en May yen la "gente pato", y recordó el mundo al que iba a volver.

“- Adiós, May Kasahara -dije-. Adiós. Rezo para que exista algo que te proteja siempre.

Cerré los ojos e intenté dormir. No conseguí conciliar el sueño hasta mucho más tarde. Y me sumergí silenciosamente en un sueño efímero, lejos de todo y de todos.

Fin de ‘Crónica del pájaro-que-da-cuerda”’.

Evidentemente, la mujer que seduce a Tooru es Kumiko. Toda la novela es la aventura (real o soñada) por recuperarla. Si en La caza había que salir en busca del santo grial (como el héroe Indiana Jones que se nombra a lo largo de los mundos posibles de Murakami), en El fin del mundo llevar a cabo una aventura interior consistente en desentrañar la propia conciencia y en Kafka en la orilla huir del padre para no cumplir con una maldición, en Crónica el héroe debe encontrar a Kumiko a través del mundo de los vivos y de los muertos. Ése es el mundo invisible que propone la novela; Tooru debe pasar por unas pruebas hasta conseguir casarse con Kumiko, como el hecho de ser aceptado por la familia de ella o tener que ir a visitar regularmente al viejo señor Honda (lo que desencadena una de las tramas paralelas, que se extienden a todo Japón, como telón de fondo mítico). El problema que tenía Tooru es que, en realidad, no conocía a su mujer, quizá porque, “¿puede un ser humano llegar a comprender plenamente a otro? Cuando deseamos conocer a alguien e invertimos mucho tiempo y serios esfuerzos en este propósito, ¿hasta qué punto podremos, en consecuencia, aproximamos a la esencia del otro? ¿Sabemos en verdad algo importante de la persona que estamos convencidos de conocer?” (p. 34). Así, el mundo invisible son los otros, el interior de los otros.

Una de esas noches, acostado junto a su mujer, a oscuras, Tooru se pregunta si conoce o no a Kumiko. Eran las dos de la madrugada, y ella dormía profundamente. Tooru comienza a pensar en las cosas cotidianas de la vida que compartía con Kumiko: los pañuelos azules, el papel higiénico con dibujos o la ternera frita con pimientos. Hacía poco que se había enterado de que ella odiaba todo eso. Estaba claro que Kumiko tenía su propio mundo, y él no pertenecía a ese mundo. “¿Lograría ver alguna vez el resto? ¿O envejecería y moriría sin llegar a conocerla bien? Si fuera así, ¿en

qué narices consistía mi vida matrimonial? ¿En qué narices consistía mi vida, viviendo y durmiendo con una extraña?" (p. 41). El héroe de esta novela tardará bastante tiempo en apercibirse de que con esos pensamientos se había introducido en el núcleo mismo del problema.

Otras mujeres que le seducen son las hermanas Kanoo. Malta es la seductora de la mente, y Creta la seductora de la carne. Aunque, nada más conocerlas, Tooru pensará que las dos están mal de la cabeza, poco a poco empezará a confiar en ellas y a valorar sus opiniones. Ellas dos le ayudarán a desarrollar la aventura de la novela, animándole a seguir adelante y desvelando parte de los misterios de la misma. El sencillo y pequeño mundo de Tooru se desmorona, y no tiene a nadie en quien confiar sus temores e inseguridades, su derrota cotidiana j unto a una mujer que tal vez no le quiera. "Mi vida estaba enfilando derroteros extraños, sin duda. El gato se me había escapado. Había recibido una llamada absurda de una mujer estrafalaria. Había conocido a una chica extraña y había entrado dentro de una casa abandonada del callejón. Noboru Wataya había violado a Creta Kanoo. Malta Kanoo me había augurado que aparecería la corbata. Mi mujer me había dicho que no hacía falta que trabajara" (p. 94). Antes de hacer el sumario, había sacado la aspiradora, limpiado el suelo y ordenado la casa. Después se duchó, se lavó el pelo y se cambió de ropa. Hizo café y se comió un sándwich y unos huevos. Se sentó en un sillón, hojeó Cuaderno del hogar y pensó en la cena. Luego puso la radio, y escuchó a Michael Jackson cantar Billy Jean (lo que supone una conexión con 1 Q84). Después pensó en las hermanas Kanoo y sus extraños nombres. Le recordaban a una pareja de manzai (cómicos de teatro).

No es fácil saber quién escribe la historia en realidad. Una de las posibilidades es que lo haga Cinnamon, el joven y "mudo" hijo de Nutmeg, y en relación a ello resulta significativa la aparición del niño que ocupa un lugar esencial en la tercera parte. "Era medianoche cuando el niño oyó un ruido bien claro. Se despertó, encendió a tientas la lámpara a la cabecera de su cama y lanzó una mirada circular por la habitación. Faltaba poco para que el reloj de la pared marcara las dos. El niño no podía imaginar siquiera qué podía ocurrir en el mundo a esas horas de la noche" (p. 407). Los

elementos invisibles del relato adquieren, si cabe, aún más fuerza con ese niño que podría ser el propio Cinnamon, o Tooru. El pájaro omnipresente sigue dando cuerda al mundo. “Les diré: a las dos de la noche, en un árbol del jardín había un pájaro que chirriaba exactamente como si estuviera dándole cuerda a algo”. El niño se acuesta, cierra los ojos y ve a dos hombres al acecho, como si fueran sombras. Uno de ellos empezó a cavar un hoyo y al final enterraron un pequeño cuerpo.

El acontecimiento a medianoche continúa páginas más adelante (en la p. 467). Nuevamente no se sabe si se está despierto o dormido, si es verdad o mentira, realidad o ficción. “Después de quedarse profundamente dormido, el niño tuvo un sueño muy claro. Él sabía que era un sueño, yeso lo tranquilizó un poco. Pero saber que aquello era un sueño significaba que aquello no era un sueño. Aquello, sin duda, ocurrió de verdad. Yo no puedo distinguir la diferencia”. Entonces, el niño busca con la pala lo que habían enterrado esos hombres, y encuentra un corazón humano. Tenía la misma forma que el que había visto en una enciclopedia, y latía, aunque en realidad eran los latidos de su propio corazón. Volvió a enterrarlo, y regresó a la habitación, pero alguien había ocupado su puesto en la cama. Ante ello, el niño se enfadó, arrancó el edredón e intentó gritarle a ese alguien: “Oye, fuera de aquí. Ésta es mi cama”. Pero no le salió la voz. Pues el niño se vio a sí mismo. Era él mismo quien estaba en la cama y dormía con la respiración plácida de un sueño plácido. El niño se quedó petrificado sin saber qué decir. “Si yo mismo ya estoy durmiendo aquí, ¿dónde puede dormir mi otro yo?” Sintió pánico; intentó gritar para despertar a su yo que dormía, pero no pudo. “Aunque lo intentó con todas sus fuerzas, no le salió por la boca ni un hilo de voz. Luego agarró por los hombros a su yo que dormía y lo sacudió con fuerza. El niño que dormía no se despertó” (p. 468).

Por la mañana no puede hablar, y siente que forma parte de otro cuerpo. Su miedo es el “miedo líquido” del que hablara Bauman, ante la incertidumbre, ante la ignorancia de la amenaza y lo que hay que hacer para detenerla o combatirla (Bauman, 2007: 10). “El niño se siente desamparado e intenta llamar a su madre: ‘¡Mamá!’ Ninguna palabra brota de su garganta. Sus cuerdas vocales no pueden vibrar y el aire queda allí inmóvil, como si la primera

palabra ‘mamá’ hubiera desaparecido de la faz de la tierra. Pero pronto se da cuenta el niño de que lo que ha desaparecido no es la palabra”.

El grito llamando a la madre también resuena en Kafka en la orilla, con el complejo estudio sobre el desdoblamiento y la pérdida del dominio sobre uno mismo. Katka Tamura sabe que con su huida no podrá evitar lo que le atemoriza; por eso las dos mujeres que se cruzan en su vida tienen un papel esencial, tanto Sakura como la señora Saeki. En esta novela el poder de la seducción está predestinado, no se puede hacer nada por evitarlo. Los problemas están en otra parte, yeso lo sabe Katka desde el principio, casi tanto como los lectores de este especial mundo posible propuesto por Murakami. Tras su huida de casa, Katka se encuentra en el interior de un autobús camino de Takamatsu (aunque podía haber sido hacia cualquier otra parte), y cuando conoce a una muchacha comienza de verdad el primer día de su nueva vida. El autobús efectúa una parada para descansar y para que los pasajeros tomen algo, el joven se dirige a una cafetería y se le acerca una joven de frente ancha, nariz pequeña y chata, con mejillas llenas de pecas y orejas puntiaguadas. Entre ellos se entabla un diálogo anodino (como en tantas historias del escritor). Es el dominio de lo invisible, pero es necesario dejarse llevar por las circunstancias de la vida (p. 33):

“- Tú ibas en el autocar, ¿verdad? -me pregunta. Tiene la voz un

poco ronca. - Sí.

Bebe un sorbo de café frunciendo el entrecejo. - ¿Cuántos años tienes?

- Diecisiete -miento yo.

- ¡Ah! Estás en bachillerato.

Asiento.

- ¿Y adónde vas?

- A Takamatsu.

- ¡Ah! Pues como yo -dice-. ¿Vas de visita o eres de allí?

- Voy de visita -respondo.

- Como yo. Tengo una amiga allí. Una chica con la que me llevo

muy bien. ¿Y tú?

- Unos parientes".

Cuando se reanuda el viaje, y ella se duerme, el joven no deja de darle vueltas a una idea: aquella chica tal vez sea su hermana. Su edad debía de ser la que tenía cuando se fue de casa, y las facciones de su rostro coincidían, más o menos, con las de la niña de la única fotografia que guardaba de ella. Poco después, el joven mira el pecho a la muchacha; la seducción ya es un hecho, a pesar de que todo continúe siendo un misterio para él (acaba de cumplir quince años, aunque hay que puntualizar que los japoneses suman un año más a su edad). De todas formas, "sus senos redondos suben y bajan al compás de la respiración como el vaivén de las olas. Me recuerdan una vasta superficie del mar azotada por una lluvia incesante. Yo soy un navegante solitario, de pie en cubierta; ella es el mar" (p. 37). Un tiempo después tendrá que llamarla por teléfono, ya que es incapaz de explicarse si ha matado a su padre a través del pasadizo onírico. Da igual que su hermana sea adoptada, e incluso este hecho acelera las relaciones sexuales entre Katka y Sakura.

La segunda mujer seductora (y, en principio, inaccesible para Katka Tamura) es la señora Saeki. Como no recuerda a su madre, esta otra mujer de alrededor de cincuenta años podría ser ella, perfectamente. Yeso es lo que piensa eljoven desde que la conoce en la biblioteca Kómura. Luego empezará a soñar con la señora cuando tenía quince años, y terminará haciendo el amor con ella. La seducción vuelve a estar predestinada, aunque envuelta en cierto misterio, al menos en la forma de Murakami para presentar estos acontecimientos.

En la página 115, se produce un diálogo entre la joven Sakura y Katka:

“- ¿O sea que tu madre se fue de casa llevándose sólo a tu hermana mayor? ¿Dejándoos a tu padre y a ti, que acababas de cumplir cuatro años?

Saco de la cartera la fotografia de la playa y se la enseño.

- Ésta es mi hermana. -Sakura la contempla unos instantes. Luego me la devuelve sin decir nada-. Y no he vuelto a verla -digo-. Tampoco a mi madre. Jamás he tenido noticias de ella, tampoco sé dónde está. No recuerdo cómo era su rostro. No me queda ninguna fotografía suya. Pero recuerdo su olor. Y su tacto. Pero de su cara no logro acordarme de ninguna de las maneras”.

Con anterioridad, Óshima le ha hablado de la señora Saeki, y el joven Tamura piensa que ojalá fuera su madre, que era lo que le

ocurría siempre que veía a una mujer hermosa de mediana edad. En el capítulo 23 se le aparecerá la señora Saeki convertida en una niña, y los dos buscarán el amor que no tienen. Por eso, el joven asegura que “aquella noche, yo vi un espectro. No sé si la palabra ‘espectro’ es la correcta. Pero, como mínimo, aquello no era un ser vivo. No pertenecía a este mundo… Se apreciaba de una sola ojeada (…) De improviso, ella aparta el codo de encima de la mesa y apoya ambas manos sobre las rodillas. Por el dobladillo asoman un par de rodillas blancas. Y ella, como si se le hubiese ocurrido de súbito una idea, deja de contemplar la pared, cambia de posición y mira hacia donde yo me encuentro”. Una vez más son las historias de fantasmas clásicas japonesas (esenciales en la literatura y el cine japonés), como las que se pueden encontrar en los Cuentos de lluvia y de luna.

Cuando Tamura ve una fotografía de la señora Saeki con diecinueve años, confirma que la niña que le visitó por la noche era ella, pero en la fotografia hay algo que la señora actual ha perdido, una especie de fluido de energía, una fuerza que se materializa en la luz que sale de su cuerpo. El joven mira la carátula del disco de Kafka en la orilla del mar, y siente que la jovencita quizá no sea real, pero lo que late con violencia en su pecho sí que lo es. En algún momento, el tiempo se ha trastocado, y vuelve a aparecer una vez más la idea de responsabilidad. ¿Se puede ser responsable ante lo que se desconoce, ante lo invisible, ante lo que no tiene una

explicación racional? Es lo que le transmite su conciencia (el joven llamado Cuervo) desde el principio hasta el final de la novela. “Sus sueños te envolverán antes de que te des cuenta. Te envolverán cálida y suavemente, como el líquido amniótico. La señora Saeki te quita la camiseta, los bóxers. Te besa una y otra vez en el cuello; después alarga la mano, toma tu pene. Tu pene ya está erecto, duro como la porcelana. Ella envuelve tus testículos con sus manos. Y, sin una palabra, conduce tu mano hasta su vello púbico. Su sexo está húmedo y cálido. Besa tu pecho. Te lame los pezones. Tus dedos van hundiéndose, despacio, dentro de su cuerpo, como succionados” (p. 352). Su mundo invisible es también el del sexo, la iniciación al sexo. El muchacho intenta atrapar el tiempo, pero no logra encontrar la línea que separa el sueño de la realidad, ni siquiera la frontera entre los hechos reales y sus posibilidades. Se arrastra hacia adelante sin dilucidar los principios de la profecía de su padre, quizá porque el mundo es “un magma cálido, húmedo, indistinto; tu pene, rígido y bruñido, es todo cuanto existe. Cierras los ojos, te sumerges en tu propio sueño. El paso del tiempo es terriblemente incierto. La marea avanza, la luna asciende en el cielo. Poco después eyaculas. Eyaculas con fuerza, una y otra vez, en su interior. Ella se contrae, recibe tu semen con dulzura. Con todo, sigue dormida. Con los ojos abiertos, duerme. Ella se encuentra en otro mundo. Su semen está siendo engullido por un mundo distinto”. Es la lucha entre lo onírico y lo telúrico.

El mundo invisible de 1 Q84 es tan complejo como el de las anteriores novelas, pero en ésta cobra una nueva dimensión. Como se ha comentado en otros momentos del ensayo, en las historias de Murakami no se habla demasiado de religión, pero el sintoísmo en general impregna buena parte de las páginas. Por eso, cuando el profesor Ebisuno se refiere a Fukada, el fundador de Vanguardia, no acaba de creerse que su viejo amigo haya convertido la comuna en un grupo religioso (de corte budista). La señora de la Villa de los Sauces criticará abiertamente, durante un diálogo con la joven Aomame, el comportamiento de lo que ella llama secta, sobre todo porque se supone que su fundador había violado a Tsubasa, una de sus jóvenes protegidas. Ella está convencida de que la mayoría de la gente no cree en la verdad, sino en lo que desearía que fuese verdad, algo claramente discutible, y resulta sencillo engañarlos. Ese sujeto había violado a la niña entre engaños, “la forzó con el

pretexto de concederle un despertar espiritual. Los padres habían sido informados de que, antes de su primera menstruación, tendría que llevar a cabo ese ritual. Aquel despertar espiritual puro sólo se lo podía conceder a niñas todavía inmaculadas. Les dijo que el intenso dolor era una barrera ineludible para subir un peldaño más. Los padres se lo creyeron. Resulta sorprendente hasta dónde puede llegar la estupidez del ser humano. El caso de Tsubasa no es único. Según informaciones que hemos obtenido, también se ha realizado la misma práctica con otras niñas dentro de la secta. El fundador es un degenerado con unos gustos sexuales retorcidos. No hay lugar a duda. La secta y su doctrina no son más que una tapadera de conveniencia para ocultar sus deseos íntimos" (p. 314). Resulta patente que 1 Q84 es una especie de compendio de lo expuesto a la hora de justificar el mito moderno, porque ni siquiera muchos de los integrantes de la secta conocen al líder, aunque sean las personas que lo admiran y obedecen.

En el mundo invisible de la posmodernidad nadie debería sentirse engañado. Se dispone de la información precisa para entender los problemas que, secularmente, han sido un misterio. El nacimiento de los sacerdotes de las civilizaciones antiguas ha perdido su papel, o sería lógico que ocurriera asi. Pero la función de "esos" sacerdotes sigue vigente, se ha transformado, ha adquirido el rostro del psicólogo o el psiquiatra, del consejero espiritual, del asesor económico y financiero. Lo "esotérico" posee un poder ilimitado, y todavía es capaz de influir en la vida de los demás.

Es evidente que el líder de la secta merece morir, yeso es lo que piensan tanto la señora vengadora como Aomame, y en las páginas siguientes analizan la forma más segura (para ella) de terminar con su vida. Luego Aomame tendrá que desaparecer de la circulación, por supuesto, ya que los miembros de la secta intentarán vengar la muerte del líder; incluso quizá sea necesario que se someta a una operación de cirugía estética. Lo que no tiene sentido es tratar de infiltrarse en ese grupo, algo demasiado peligroso, así que habrá que atraerlo a algún hotel lujoso de Tokio, donde Aomame pueda actuar. Seguro que le acompañan sus guardaespaldas, tan invisibles como el propio líder.

La invisibilidad de Amanecer también se pone de manifiesto en la

conversación entre Ebisuno y Tengo. El profesor le pregunta al joven sobre lo que sabe al respecto, y éste responde que no suele leer los periódicos ni ver la televisión, así que poco puede decirle, ya que se siente bastante alejado de los estándares sociales. Sin embargo, Ebisuno le da la razón en el sentido de que casi nadie sabe nada de ese grupo. “Otras comunidades religiosas nuevas intentan llamar la atención y aumentar el número de adeptos, pero Vanguardia no, porque su objetivo no es conseguir más fieles. Las organizaciones religiosas en general intentan captar fieles como una forma de asegurarse unos ingresos, pero Vanguardia no lo necesita. Ellos buscan a personas capacitadas en vez de dinero. Jóvenes sanos muy motivados yespecializados en distintas áreas” (p. 302).

Amanecer no sigue los preceptos de ningún libro sagrado concreto. En líneas generales, pertenecen al budismo esotérico (algo habitual, por otra parte, en cualquier tipo de budismo, ya que se basan en las acciones más que en el conocimiento de unos determinados preceptos), y más que cumplir una doctrina, su idea es impulsar la ascesis mediante el trabajo y la meditación. El profesor Ebisuno no sabe mucho más de ese asunto, salvo que la secta dispone de considerable patrimonio. El padre de Fukaeri no podía ser el líder en esa nueva etapa; seguro que alguien había dado una especie de golpe de Estado en el interior del grupo, y Fukada no tuvo otra salida que huir de allí con su familia. Su amigo era un verdadero materialista, en el sentido noble de la palabra, y no le conocía ningún tipo de tendencia religiosa; por eso no habría podido permitir lo ocurrido.

En esos instantes, Fukaeri toma la palabra para incidir en el simbolismo que recorre la novela:

“- Porque la ‘Iitel pípol ha venido -dijo en voz baja.

Tengo miró a la cara a Fukaeri, que estaba sentada junto al profesor. Su rostro carecía de expresividad, como siempre.

- ¿La Little People ha venido y ha cambiado algo dentro de Vanguardia? -le preguntó Tengo.

Fukaeri no contestó a esa pregunta. Se toqueteaba el botón del cuello de la blusa con los dedos.

El profesor Ebisuno le tomó la palabra a Fukaeri.

- No sé lo que significa la Little People que Eri describe. Ella tampoco es capaz de explicar con palabras qué es. O parece que no tiene intención de explicarlo. De todas formas, parece seguro que la Little People ha desempeñado algún papel en la repentina transformación de Vanguardia en una organización religiosa" (p. 304).

El mundo invisible de Al sur de la frontera es el que representa una figura tan enigmática como Shimamoto para Hajime, mientras que el de Sputnik, mi amor son los sentimientos los que están escondidos. Es necesario que salgan a la luz, que dejen de dar vueltas sobre la tierra, como el satélite, para que los personajes sepan a qué atenerse. En estas novelas tampoco hay dioses, ni siquiera para dar sentido a la historia, como podía ocurrir en una obra tan compleja como Kafka en la orilla. Algo así puede decirse de Tokio blues y After Dark. El amor está a flor de piel en esas historias y, por encima de todo, lo que está es su incomprensión. Los personajes no dejan de seducirse continuamente, pero no tienen claro por qué lo hacen. Intentan conocerse a través de los demás, y dan vueltas y vueltas sobre la vida que les ha tocado vivir, a pesar de que no dejan de equivocarse.

La seducción entre Hajime y Shimamoto es mutua, pero en seguida la joven desaparece, y el adolescente empezará a buscarla sin éxito en todas las mujeres que van apareciendo en su vida. Lo único evidente es que Shimamoto se ha hecho invisible para él (algo así como Aomame para Tengo, aunque la complejidad de 1 Q84 convierte esta novela en algo muy diferente de Al sur de la frontera). La posibilidad del amor ha desaparecido para Hajime, y no sólo el amor puro de la infancia, sino el que debería irse consolidando con el paso de los años, donde se mezclara el sexo, la dulzura y la compañía. Izumi tal vez podría convertirse en una nueva Shimamoto, pero pronto se comprende que nadie puede sustituirla en la vida de Hajime. Éste es consciente de que la puerta que le conduce al mundo que existía antes (junto a Shimamoto) se ha cerrado a sus espaldas, y que debe hallar un nuevo espacio y vivir en el mundo que le rodea, pero las cosas no son tan fáciles. Otra compañera de clase se enamorará de él, aunque no podrá

corresponderla. Por eso, asegura que “hay personas que pueden herir a los demás por el mero hecho de existir”. Continuará saliendo con Izumi durante un año, pero nunca llegará a hacer el amor con ella, como si una fuerza invisible y poderosa influyera sobre su voluntad. En algún momento, pensará que ella apenas entendía los libros que le gustaba leer a él o la música que escuchaba habitualmente. Se acabará acostando con la prima de su novia, tal vez porque estaba casada y era imposible cualquier compromiso con ella. Hajime continuaba seducido por el recuerdo de la niña de su infancia, aunque no lograra entenderlo.

Algo parecido ocurre con los personajes de Sputnik, mi amor. Se sienten atraídos unos por otros, irresistiblemente, aunque saben que es muy dificil que sean correspondidos. El conflicto radica en que la fuerza de ese amor es irracional (de nuevo “invisible” para unos ojos normales), pero aun así siguen adelante, girando y girando… Desde una mirada profana es dificil explicar lo que hace que un satélite dé vueltas a la tierra sin descanso, más o menos lo que impulsa a K a seguir enamorado de Sumire y, a ésta, a estarlo de Myü. Lo que le ocurre a K es incomprensible incluso para él; al poco de comenzar la novela, confiesa que estaba enamorado de la muchacha. “Desde la primera vez que intercambiamos unas palabras me sentí fuertemente atraído hacia ella y, poco a poco, esa atracción fue mudando hacia un sentimiento sin retorno. Para mí, durante mucho tiempo, sólo existió ella. Como es natural, intenté confesarle muchas veces mis sentimientos. Pero ante ella, no sé por qué razón, era incapaz de traducir mis sentimientos en las palabras justas. En resumidas cuentas, quizás haya sido mejor así. De haberle podido manifestar mis sentimientos, seguro que no me habría tomado en serio” (p. 11). En ese tiempo, K saldrá con otras mujeres, pero Sumire nunca se le irá de la cabeza, a pesar de que se lo pase bien con ellas, hasta el punto de que les pone el rostro de su joven amiga. Es algo paradójico, más fuerte que él, que le seguirá intrigando cuando se inmiscuya en la historia de amor entre la joven Y Myü.

Sumire y K hablan en varias ocasiones de la atracción de la joven hacia Myü, y en una de ellas Sumire se extraña de lo que está ocurriendo en su interior, incluso llega a admitir que no entiende lo que significa el “deseo sexual”. Y se lo pregunta a K, quizá porque

considera que es un hombre sensato. “El deseo sexual no es algo que pueda entenderse (le responde K). Es algo que simplemente existe” (p. 14). Sin embargo, Sumire no comprende muy bien las palabras de su amigo, un hecho que refuerza la idea de que la joven no siente nada por él, así que lo mejor es no intentar enamorarla. El problema de K es que no puede controlar sus emociones cuando está con ella, y hasta cuando se encuentra lejos. En la página 70, K dice que le habría gustado que fueran novios, y hasta casarse con ella. “Sin embargo, no había ninguna duda al respecto: Sumire no abrigaba hacia mí ningún sentimiento romántico, y tampoco despertaba en ella el más mínimo deseo sexual. A veces, cuando me visitaba y se nos hacía tarde hablando, se quedaba a dormir. Pero en ello no había la menor insinuación. A las dos o las tres de la madrugada bostezaba, se escurría entre las sábanas, hundía la cabeza en mi almohada y se quedaba dormida”. A pesar de ser consciente de ello, la jovencita le hacía sentirse vivo, y su pequeño mundo de profesor ganaba en intensidad.

La soledad de K se acrecentará cuando Sumire desaparezca en la isla paradisíaca del mar Egeo, y una parte de él también se vaya con la joven. “Pensé en el ‘otro lado’. Quizá Sumire esté allí y quizá también la parte perdida de Myü. Su otra mitad, de pelo negro y vivo deseo sexual. Quizás ellas se encuentren allí, y se amen. ‘Hacemos cosas que no se pueden traducir en palabras’, me diría tal vez Sumire” (p. 209). Esas “palabras” difíciles de traducir también surgen en After Dark; en el fondo son una constante en los mundos posibles de las novelas de este autor o, para hablar con más propiedad, en sus personajes. La seducción que está más allá del bien y el mal se constata acto seguido, cuando K se pregunta si él también podrá formar parte del mundo que Myü y Sumire han construido para ellas. “Mientras se amaran apasionadamente, quizás yo, en un rincón de alguna habitación, mataría el tiempo leyendo las obras completas de Balzac. Luego daría un largo paseo con una Sumire recién duchada y ambos hablaríamos de mil cosas” (p. 209).

Yen cuanto a lo que le había ocurrido a Myü (la tercera pieza de aquel extraño triángulo sentimental), entra casi dentro de lo sobrenatural. La diferencia con el mundo mítico es que los problemas de la empresaria están en la tierra, en una isla, por ejemplo, junto a una muchacha que está loca por ella. Es por eso

por lo que llama a K a Tokio, para que actúe como una especie de Atenea o Afrodita. Ese amparo racional es el que también busca Takahashi (el joven de After Dark) en el estudio del Derecho, con el fin de entender la diferencia entre el bien y el mal. El mundo es lo suficientemente complejo como para dar explicaciones satisfactorias en el momento oportuno. Quizá no sea tanto un problema del código axiológico, sino de soledad, sólo eso, como se viene insistiendo en este trabajo sobre los personajes creados por Murakami. En la página 210, K se pregunta por qué los seres humanos deben quedarse tan solos. ¿Había alguna necesidad en ello que se le escapaba? "Hay tantísimas personas en este mundo que esperan, todas y cada una de ellas, algo de los demás, y que, no obstante, se aíslan tanto las unas de las otras. ¿Para qué? ¿Se nutre acaso el planeta de la soledad de los seres humanos para seguir rotando? (…) Cerré los ojos, agucé el oído y pensé en los descendientes del 'Sputnik' que cruzaban el firmamento teniendo como único vínculo la gravedad de la tierra. Unos solitarios pedazos de metal en la negrura del espacio infinito que de repente se encontraban, se cruzaban y se separaban para siempre. Sin una palabra, sin una promesa".

Cuando meses después, K ve a Myü en un Jaguar con el pelo completamente blanco, en vez de negro, como siempre la había conocido, la convierte en seguida en algo mítico, como si hubiera pasado por la "muda vacía que dejan tras de sí diversos animales". Esa transformación la había convertido en una "ausencia"; ya no quedaba en ella nada de lo que había atraído a Sumire hasta hacerla estremecer. "N o era el calor de la vida, sino la quietud del recuerdo. La blancura inmaculada de su pelo hacía pensar inevitablemente en el color de los huesos blanqueados por el paso del tiempo. Durante unos instantes no pude exhalar el aire que había aspirado" (p. 239).

Naoko se pregunta en Tokio blues por qué no se humedece cuando está con un hombre. "Sólo me pasó una vez; aquel día de abril, cuando cumplí veinte años. Aquella noche en que tú me tomaste entre tus brazos. ¿Por qué no puedo? ¿Por qué?" Watanabe le responde, entonces, que lo suyo es psicológico y se arreglará con el tiempo. "Todos mis problemas son psicológicos -reflexionó Naoko-. Si no logro estar húmeda en toda mi vida, si no puedo hacer el

amor en toda mi vida, ¿me seguirás queriendo? ¿Podrás aguantar que te lo haga siempre con la mano y con la boca? ¿O piensas solucionarlo acostándote con otras mujeres?" (pp. 314 y 315). Es otro tipo de miedo que el comentado anteriormente, y que ahora provoca la posible disolución del yo, la posibilidad de que el ser humano no se vea reflejado en el espejo. Por eso la mayor parte de las novelas de Murakami están narradas en primera persona, para que nadie diga a sus personajes lo que son o podrían haber sido. El mundo exterior tiene muchos peligros, pero el verdadero peligro está en el interior de cada uno.

Hay una escena clave en la novela (pp. 370 y 371), en la que Naoko confiesa a Reiko la relación sexual que tuvo con Watanabe. Es esencial para comprender la mente de la muchacha, incluso la extraña amistad que mantiene con el protagonista de la novela. "Cuando me penetró me dolió muchísimo, dijo Naoko. Era la primera vez. Yo estaba muy húmeda y se deslizó dentro con facilidad, pero me dolió tanto que creí que iba a perder el sentido. Él la metió muy hondo, yo creía que ya no entraba más, pero me levantó un poco las piernas y me penetró todavía más adentro (…) Quizá fuera a morirme, pero no me importaba (…) Fue tan maravilloso que pensé que me estallaría la cabeza. Tanto que pensé que ojalá pudiera quedarme toda la vida así, entre sus brazos, haciéndolo". Sin embargo, no fue más que un espejismo para Naoko. El deseo sexual desapareció casi por arte de magia de su interior, como si el haberlo experimentado no hubiera sido más que una casualidad. "No lo había sentido nunca antes, ni volvería a sentirlo después. Jamás he vuelto a tener ganas de hacerlo; jamás he vuelto a sentirme húmeda".

En otra escena Reiko escribe a Watanabe para darle cuenta de la situación de Naoko, de la que hace tiempo que no tiene noticias. Sus palabras son duras, desesperanzadas, arquetípicas de las personas ficcionales de los mundos de Murakami. N aoko es incapaz de escribir a nadie, ni siquiera a Watanabe, por el que siente profunda debilidad. Comenzaba a oír voces que impedían su concentración sobre el papel en blanco. Al principio los síntomas podían considerarse leves, pero con el paso de los días las cosas se agravaron. Y volvió el miedo de un personaje de este autor, una mujer incapaz de hablar mientras sufre alucinaciones. Watanabe no

sabe qué pensar tras leer la carta, sólo que está enamorado de Naoko, y no puede soportar su dolor. "¿Por qué tiene que estar enfermo un cuerpo tan hermoso?, me pregunté. ¿Por qué no dejan a Naoko en paz?" ¿Es posible que Watanabe esté pensando en el destino, en Dios o incluso en algo parecido a la Little People de 1 Q84? El protagonista de Tokio blues se lanzará en brazos de Midori, la mujer más parecida a Naoko que pudo encontrar, otra muchacha con una personalidad solitaria y compleja, aunque, a diferencia de Noako, consciente de que Watanabe puede ayudarla a poner en orden su caos mental.

El Tengo de 1 Q84 vive seducido, permanentemente, por el bello recuerdo de Aomame, pero también acabará estándolo de Fukaeri. El hecho de reescribir La crisálida de aire le convierte en un receiver. Fukaeri y él han colaborado en la historia, el libro se ha convertido en un best-seller y la gente empieza a saber quiénes son la mother, la daughter y la Little People (aunque la joven recuerda unas palabras que le dijo su padre, en el sentido de que "si no lo entiendes sin que te lo explique, quiere decir que no lo entenderás por más que te lo explique", p. 704). Tengo debe permanecer al lado de Fukaeri hasta encontrar a Aomame y poder constituir la "pareja" perfecta. Mientras tanto Fukaeri seguirá desempeñando el papel de perceiver y Tengo el de receiver, sin poder salir del mundo paralelo presidido por dos lunas y creyendo a Fukaeri al asegurarle que Aomame aparecerá cualquier día. Tengo es incapaz de olvidarse del día en que Aomame le cogió la mano, y se la apretó con fuerza. La niña se fue de clase en seguida, corriendo, pero él estuvo obsesionado con esta acción varios días. La seducción es total porque "poco tiempo después, tuvo su primera eyaculación. De la punta de su pene erecto manó un poco de líquido. Era algo más viscoso que la orina. Y había sentido una punzada acompañada de un ligero dolor" (p. 453). Y pensó que a lo mejor estaba enfermo. No se atrevía a hablar de ello con nadie, ni siquiera con su padre o sus compañeros de clase. "Cuando de noche soñaba y se despertaba (no recordaba qué clase de sueños eran), tenía la ropa interior un poco húmeda. Tengo creía que algo había salido de su interior porque la niña lo había cogido de la mano". Ahora no tenía que preocuparse demasiado, salvo por el hecho de volver al "pueblo de los gatos".

La segunda seducción se refiere a Fukaeri. Teóricamente, Tengo no debería sentirse atraído por una muchacha de diecisiete años, ya que casi le dobla la edad; sin embargo, no se opone a que ella vaya a su casa, coma con él y termine acostándose en su cama. En un primer momento, Tengo piensa en su amante, ya que Fukaeri no le atrae en absoluto, pero termina en brazos de la jovencita, como otros héroes de Murakami (Okada, Watanabe, etcétera). "La blancura de esa piel acentuaba en demasía su indefensión. Como tenía las piernas abiertas, al fondo se podía ver su sexo. Igual que sus orejas, parecía recién hecho. 'En realidad', quizás acababa de ser hecho. 'Las orejas recién hechas y los sexos recién hechos se parecen mucho', pensó Tengo" (p. 598). La sugestión es evidente, y por eso terminará haciendo el amor con la muchacha. El símbolo de las orejas alude a la protagonista de La caza; las imágenes y las metáforas se repiten siempre. "Ambos permanecieron quietos, Fukaeri recibiendo a Tengo profundamente y Tengo siendo recibido profundamente por Fukaeri". Fuera había una tormenta, como cuando la muerte del líder de Vanguardia en manos de Aomame.

La historia paralela de Aomame recibe un impulso irónico cuando el narrador sugiere que la joven se parecía a Faye Dunaway en El caso de Thomas Crown -donde desempeña el papel de investigadora de una agencia de seguros-, precisamente cuando sabe que tiene que encontrar a Tengo, a pesar de que desconozca cómo conseguirlo. La joven se pone unas gafas de sol, sale a la calle, se monta en un taxi y se dirige hacia la autopista metropolitana, y el lector recuerda que la novela empezó de la misma manera.

"Este es el punto de partida de 1 Q84, pensó Aomame.

Desde que bajé a la ruta 246 por estas escaleras, mi mundo se ha transformado. Por eso voy a volver a bajarlas. La última vez a principios de abril y yo llevaba un abrigo beis. Ahora estamos a principios de septiembre y hace demasiado calor para llevar abrigo. Pero, excepto el abrigo, voy vestida de la misma manera que aquel día. La misma vestimenta que cuando maté a aquel hijo de puta que trabajaba en el negocio petrolero. Un traje de Junko Shimada y unos zapatos de tacón de Charles Jourdan" (p. 715).

Sin embargo, allí no estaban las escaleras de emergencia por las que había descendido la otra vez, y no tenía claro si aquel era el mundo

real o el paralelo. El líder de Vanguardia había asegurado que la puerta para entrar en ese mundo sólo se abría en una dirección. Aomame estaba más nerviosa que Faye Dunaway en aquella película. Se metió en la boca la pistola que le había facilitado el guardaespaldas de la vieja señora y se puso a rezar, como cuando era una niña. “Lo que importa es que Dios te está viendo. Nadie puede librarse de su mirada” (p. 717). El Gran Hermano la estaba viendo, y también la gente de la autopista. “Padre nuestro, que estás en el cielo. Santificado sea tu nombre, venga a nosotros tu reino. Perdona nuestras ofensas y bendice nuestro humilde caminar. Amén”. Una mujer la observaba desde su Mercedes Benz, y ella estaba a punto de volarse la tapa de los sesos con aquella pistola auténtica, como le hubiera aconsejado Chéjov.

“Pero la mujer no apartó la mirada de ella. Aomame se dio por vencida y sacudió ligeramente la cabeza. ‘Lo siento, pero no puedo seguir esperando. Fin del juego. Que comience el show ‘.

‘Ponga un tigre en su automóvil’.

- ¡Jo, jo! -dijo el Little People burlón.

- ¡Jo, jo! -dijeron los otros seis a coro.

- Tengo -dijo Aomame. E imprimió fuerza al dedo colocado en

el gatillo” (p. 718).

Ésa es la despedida de Aomame, y habrá que aguardar para seguir la historia de su vida hasta el libro 3, ya que el mundo posible de 1 Q84 se ha interrumpido. Ese mundo sólo volverá a existir cuando se plasme en un nuevo texto, siguiendo con la idea apuntada en el primer capítulo de este ensayo. A Tengo todavía le queda un capítulo en la novela. Su padre se está muriendo, y el joven se dirige a la residencia cercana al mar. Una vez allí resume a su padre los acontecimientos de su vida, pero éste no le escucha, al menos aparentemente. Aun así, una enfermera le dice que hace bien en hablar con él; seguro que en lo más profundo de su interior le está escuchando, y se alegra de su presencia. Su padre ha descendido al pozo de Mamiya y Tooru Okada, personajes de Crónica, o a ese otro pozo del que hablaba Naoko a Watanabe en Tokio blues. Su pozo no

está en medio del desierto de Mongolia o de una ciudad inmensa como Tokio, pero allí abajo se ha quedado sin agua y necesita que alguien le hable para no volverse más loco todavía. La llama está a punto de apagarse, y tal vez se queme los dedos.

Poco después se lo llevan para hacerle unos análisis, y Tengo cree ver la crisálida de aire en la cama de su padre. Era la misma que había dibujado mientras reescribía la novela, en eso no tenía ninguna duda. En su mente se reflejan las imágenes de las dos mujeres que ocupan su vida en esos momentos, y las preguntas vuelven a ser constantes:

“Pero, ¿qué habría dentro de la crisálida de aire de Tengo (él había determinado de manera intuitiva que aquélla era su propia crisálida de aire)? ¿Sería algo bueno o algo malo? ¿Lo guiaría hasta algún lugar o le pondría trabas? ¿Y quién había enviado hasta allí aquella crisálida de aire?” (p. 733). Su padre seguía sin volver, y él no podía esperar más, así que se dirigió hacia la crisálida y la abrió con cuidado. En esos instantes regresan las resonancias de la antigua poesía japonesa, así como de los valores estéticos de su cultura, cuando se lee: “La luz que emitía la crisálida de aire iluminó suavemente sus entrañas, como un reflejo de la nieve. Aunque no podía decirse que fuera una cantidad de luz suficiente, le permitió reconocer lo que había dentro” (p. 735). Lo que el joven vio fue a una niña de diez años profundamente dormida. Y seguro que en el campo los cerezos volvieron a florecer.

A modo de conclusión

Las novelas de Murakami están llenas de imágenes, metáforas y símbolos, sus personajes habitan en lugares paralelos al real y son posibles en sus mundos respectivos. Esos mundos no son reales, pero existen, y cumplen los postulados de los mundos de ficción y las características de la ficción literaria. El desarrollo de las tramas y la abundancia de finales abiertos no ofrecen la información necesaria para conseguir que esos mundos sean completos, ni semánticamente homogéneos. Aun así, como lo posible es más amplio que lo real, el narrador del ciclo del Ratón, la mujer de orejas perfectas, el calculador y las bibliotecarias, Watanabe y Naoko, Tooru y Mamiya, Katka y Nakata, Sumire y Aomame, entre otros, son personajes posibles aunque no tengan existencia real y forman parte de las ficciones construidas por su autor.

Para acceder a su dominio, Murakami se vale de signos de carácter histórico, literario, cinematográfico, musical, culinario o sexual. El lector de sus novelas sabe que se encuentra ante textos con multitud de enigmas, viajes iniciáticos, desdoblamientos de personalidad y pasadizos interiores al estilo de Cortázar. Sus novelas abordan, de una u otra forma, el dificil mundo de los sentimientos, de la seducción, del papel que posee la mente y que puede modificar la percepción que se tiene de la realidad. Eso es lo que representa el carnero salvaje cuando se mete en el interior de la gente, los experimentos del científico de la ciudad de las maravillas o la búsqueda nostálgica del pasado. Las novelas de Murakami suelen estar narradas en primera persona porque sus personajes no dejan de hacerse preguntas sobre la vida, y casi nunca obtienen respuesta. En la época de la posmodernidad y la globalización, de discursos especulares y eclécticos, y una nueva realidad, ya no hay dioses que los absuelvan de sus pesadillas y les ayuden a comprender la complejidad de la vida.

Los mundos de las novelas de Murakami son multipersonales, y sus

tramas logran su sentido mediante la relación de los personajes.

Los elementos narrativos básicos son los estados iniciales, los sucesos extraños y la fragilidad de los vínculos, con relaciones eróticas y de poder. Sus personajes suelen ser sujetos solitarios, raros, obsesivos, enfermos, "hombres sin atributos", que observan la vida desde la distancia de su soledad y marginalidad, quizá porque no entienden el mundo que les ha tocado vivir. Les salva la magia de la vida, que a veces se explica por la "proyección del espíritu" y las "almas vegetativas", imágenes que aparecían a menudo en los relatos antiguos japoneses, donde el alma tenía vida propia y podía salir y entrar de los cuerpos en ciertos momentos. Las novelas de Murakami están repletas de imágenes de ese estilo, pero también de elementos de la cultura occidental, lo que las convierte en una mezcla entre Oriente y Occidente.

Esos personajes poseen una serie de propiedades espacio/temporales concretas, que hacen esencial el análisis de las restricciones o códigos modales. El código axiológico transforma los elementos narrativos en valores positivos y negativos. La adquisición de valores se plasma en la búsqueda y el viaje, dos elementos que se repiten en sus novelas. Los protagonistas de La caza del carnero salvaje, El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas, Crónica del pájaro que da cuerda al mundo, Kafka en la orilla, 1 Q84 e incluso Sputnik, mi amor son elegidos para llevar a cabo arriesgadas misiones (casi míticas). Todos los viajes son hacia lo más profundo de sí mismos, aunque para ello tengan que desplazarse por lugares oníricos, como el pasado nevado y fantasmal de la isla de Hokkaidó, la ciudad del fin del mundo y el subsuelo de Tokio, los pozos y jardines de las casas abandonadas, las bibliotecas de viejos poetas donde el tiempo cobra otro significado, los mundos paralelos con dos lunas en el cielo o el paraíso del Mediterráneo. Tales elementos temáticos también pueden encontrarse en las novelas nostálgicas, que se estructuran sobre las ideas de la pérdida y del bien y el mal, como en Al sur de la frontera, al oeste del sol, Tokio blues, Baila, baila, baila y After Dark.

Junto al código anterior, el epistémico afecta a las historias de aprendizaje y misterio, en todo lo referente a la adquisición de

conocimientos. Los héroes de las novelas de Murakami se van conociendo poco a poco, lo que no evita que existan mentiras y engaños. Uno de los motores que hace avanzar las tramas es la resolución de los enigmas que se plantean a los protagonistas. Al escritor japonés le atrae lo inesperado, y lo traslada al texto, incluso a la forma de construirlo. Se complace en el misterio que envuelve a los personajes, en el hecho de irlo descifrando a medida que se acumulan acontecimientos, sucesos extraños y estados cambiantes de la mente. Las evoluciones de las tramas suelen ser imprevisibles, alejadas de la conexión con la vida o la propia realidad.

El mundo diádico surge al fusionarse dos dominios con condiciones modales contrarias, lo que, en el caso de Murakami, se logra a través del pasadizo usado por Cortázar, mediante el que los personajes se comunican al desaparecer su yo indiviudal. En Crónica, Murakami utiliza el pozo abandonado -ya sea en el desierto de Mongolia o en una casa del centro de Tokio-, para unir los mundos diferentes de Tooru Okada y el teniente Mamiya; otros casos son la piscina que se conecta con el pozo, el callejón que conduce a la casa abandonada, la colonia y los vestidos de Kumiko, el amor y el sexo con las hermanas Kanoo, el bate de béisbol y multitud de animales, como el gato y las medusas. La conciencia es el elemento esencial en El fin del mundo y un hotel espectral el de La caza y Baila, aunque en la primera el pasadizo es, sobre todo, el carnero con la estrella en el lomo. En Tokio blues la música y la nostalgia son el leitmotiv que hace avanzar la acción, como lo es la metáfora sobre la historia de Japón en Al sur de la frontera, la escritura en Sputnik, mi amor y la propia noche en After Dark. Otros pasadizos que conectan a los personajes son sus dotes aléticas (las manchas en la cara y el calor que sienten algunos personajes en la piel, la cojera, la belleza de las orejas o la capacidad nemotécnica), los espejos, los sueños, la música y la propia literatura.

Como una metáfora del tema de los mundos diádicos y los pasajes, el tema del doble tiene un papel primordial en la semántica de los mundos posibles de su literatura, al convertirse en una alegoría de las dualidades entre realidad y ficción, verdad y apariencia, original y copia. Crónica es la novela donde más se profundiza en ese sentido; Tooru Okada y el teniente Mamiya son una pareja de

dobles que han vivido una historia semejante; Kumiko, Creta Kanoo y la mujer de las llamadas eróticas son la misma persona (como ocurre con las distintas mujeres de La caza y el narrador que se desdobla en la cabaña del Ratón). Otra pareja de dobles es la que constituyen Tooru y su cuñado Noboru Wataya, las dos caras de la misma moneda. Quizá todo se resuma en el diálogo de Platón y la interpretación de Aristófanes de las dos mitades de los seres humanos, algo que también resulta patente en Kafka en la orilla (Óshima es una representación del doble tipo "Orlando") y, sobre todo, en Sputnik, mi amor, donde el papel del Doppelgdnger es vivido por uno de los personajes principales hasta afectar, gravemente, a la estabilidad emocional de los otros.

Los mundos de ficción de las novelas de Murakami son coherentes internamente, ya que la verdad ficcional de sus textos está en función de su existencia ficcional. En las más fantásticas hay momentos en que no cabe la posible autentificación, como sucede con La caza, El fin del mundo, Crónica y Kafka en la orilla, mientras que las más sentimentales disponen de rasgos de autentificación reconocibles. Los narradores en primera persona describen mundos relativamente auténticos, y por eso deben ganarse su autoridad autentificadora, algo que ocurre con la mayoría de sus novelas. Por el contrario, el narrador en tercera persona (el de 1 Q84, los capítulos pares de Kafka en la orilla y el narrador cámara de After Dark) se la gana por la convención del género, así como por los "informes" que se presentan. Los narradores de las novelas fantásticas admiten los límites de su conocimiento y, siempre que pueden, identifican sus fuentes. Los límites suelen establecerse de forma negativa, rechazando la introducción de motivos que quedan fuera de él, como el narrador del ciclo del Ratón, Tooru Okada, el calculador y K como casos significativos. Murakami no construye sus textos siguiendo el modo no motivado, salvo algunos aspectos que se ponen en boca del narrador de After Dark. El hecho de que algunos motivos ficcionales sean "no auténticos" no es un handicap para que existan esos mundos de la literatura, ya que Murakami ha escrito textos que crean mundos posibles distintos del real.

La presencia de símbolos, metáforas e imágenes en sus textos permite analizar la densidad de los mismos, ya que en muchas ocasiones los pensamientos e ideas de las personas ficcionales se

expresan a través de ese método indirecto y sugerente. Esta técnica es típicamente japonesa, como si se quisiera decir las cosas sin decirlas, pues la sugerencia puede ser más potente incluso que las palabras. Los símbolos se convierten en imágenes y crean bellas metáforas que obligan a usar la imaginación para entender lo que ocurre a lo largo de la trama. La luna es un símbolo de Crónica, una novela llena de huecos y dominios indeterminados que el lector tiene que rellenar. Otros símbolos que se repiten en sus novelas son las montañas, los bosques y las cabañas (que forman casi una tríada mágica), los animales (gatos, unicornios, cabras, ballenas), el laberinto, el pozo y el agua. En este sentido la literatura de Murakami tiene aspectos de la religión sintoísta por todas partes; su sintoísmo está en el aire, quizá porque la cultura japonesa es una cultura de la emoción.

La transformación del mito clásico en mito moderno provoca que los mundos natural y sobrenatural se unan en un dominio intermedio, al tomar elementos de cada uno. En los mundos posibles de la ficción literaria de Murakami aparecen informáticos que se quedan sin conciencia y deben luchar contra la oscuridad y la ignorancia mientras sueñan con unicornios y hermosas bibliotecarias, tipos que hacen llover peces y sanguijuelas del cielo, y gatos que hablan con ellos, etiquetas de Johnny Walken y el Colonel Sanders que se expresan como humanos, cielos con dos lunas de colores, y hombres y mujeres que pierden el deseo sexual al transformarse en su otro yo. Edipo vuelve a resucitar, aunque haga lo posible para no acostarse con su madre y su hermana, y menos aún matar a su padre.

En el mundo híbrido también hay paraísos que antes sólo existían en la imaginación mítica del ser humano y que encuentran su sitio en la tierra, con la forma de residencias donde la gente acude para resolver sus problemas de espíritu, islas donde sentirse protegidos en medio del Egeo o en los pueblos de Creta y Malta -incluso más cerca, en Hokkaidó y Honshu, o el mismo centro de Tokio-, cabañas perdidas en los bosques y bibliotecas míticas donde no sólo se pueden leer haikus y tankas, sino reencontrarse con la madre. El infierno está dentro de cada uno, yeso lo sabe Murakami, y lo saben sus personajes, que un día se rompieron y ahora tan sólo desean que alguien los recomponga, mientras un pájaro da cuerda al reloj para

que no se les olvide que son mortales.

La segunda transformación del mito clásico se refiere a los mundos visibles e invisibles. El mundo natural y el sobrenatural continúan separados, pero el sobrenatural se convierte en un mundo invisible. Mientras que el dominio del mundo natural es indeterminado, lleno de textura explícita, el sobrenatural queda indeterminado, saturado de textura implícita e incluso de textura cero. El mundo invisible lo conforman los poderes ocultos que han robado su papel a los dioses, y que en las obras de Murakami pueden resumirse en la economía, los medios de comunicación y la sugestión del erotismo y la mente. Semánticamente, se reflejan en tramas paralelas y flash-backs. Las escenas se suceden en distintos momentos (entre los años sesenta y ochenta del siglo xx), pero su situación en el texto las unifica y conecta a través de restricciones modales. Es una realidad ficticia, a pesar de que el mito moderno reafirma la precariedad de la condición humana que afirmaba el mito clásico.

El poder del sistema económico está representado, sobre todo, por las novelas de La caza, Crónica, Al sur de la frontera y 1 Q84. El jefe mafioso creado por Murakami en La caza resume el carácter invisible del mundo, al reunir en una persona varios tipos de poder, el económico, el político y el de los medios de comunicación. En Crónica, Tooru Okada personifica al hombre normal, prácticamente sin trabajo (aunque sin necesidad de dinero), al que todo se le viene abajo cuando es abandonado por su mujer. Noboru Wataya es todo lo que Tooru no tiene: capacidad de liderazgo, poder de seducción y falta de escrúpulos morales. Al sur de la frontera es una especie de prolongación de la idea recurrente del triunfo económico, una forma más sencilla de replicar a Crónica. Hajime lucha contra las circunstancias y elige una vida sencilla; podía haber tenido el mundo de la construcción de Tokio en sus manos, pero comprende a tiempo que al final se va a quedar sin nada, incluyendo el amor de su mujer y sus hijas. Todo esto lo expresa Murakami sin aspavientos; lo suyo no es hacer demagogia, sólo literatura. En cambio, 1 Q84 es una novela más desencantada; el poder invisible impregna la trama de principio a fin, personificado en el editor sin escrúpulos, la señora vengadora y el líder de una secta que juega con los sentimientos de los demás.

Dentro de El fin del mundo tiene un papel especial el mundo invisible que representan los medios de comunicación. El control de la información puede llevar a dominar la mente de las personas; si se controlan las conciencias, se controla el mundo, aunque los demás ni siquiera se aperciban de ello. En La caza el secretario del mafioso confiesa que su jefe había levantado un reino en la sombra con poder sobre la política, la bolsa y los centros financieros, y los medios de comunicación. Ahí radica una de las enseñanzas del poder invisible de este nuevo mundo natural en que se ha convertido el viejo mundo sobrenatural.

El tercer elemento es el poder del erotismo y la mente. Si, por ejemplo, Tokio blues tuvo tanto éxito en Japón y en todo el mundo es porque Murakami reflejó los miedos e inseguridades de los jóvenes de los años ochenta ante su propio cuerpo y las primeras experiencias sexuales. En ciertas épocas, Japón ha sido un país cerrado al exterior, y algunos elementos de su organización social y cultural se han resquebrajado tras la derrota de la Segunda Guerra Mundial. Las novelas de Murakami han sabido reflejar ese movimiento de la sociedad japonesa, de apertura al exterior, pero también de reflujo sobre sí misma. Sus personajes son dominados por los miedos y temores más profundos, y por eso se abren hacia los demás, hacia la cultura y la sociedad occidental, pero sin olvidar sus raíces.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

ABE, K6b6 (1962): La mujer de arena. Madrid. Siruela, 1989.

- *Antología de la poesía japonesa antigua. Zaragoza. Arte, 1976.*

CARROL, Lewis (1865): Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas.

Madrid. Akal, 2003.

CHÉJOV, Antón (1895): La isla de Sajalin. Barcelona. Alba, 2005.

- (1895): Unos buenos zapatos y un cuaderno de notas. Barcelona. Alba, 2005.

- *Sobre el teatro: artículos y cartas. Barcelona. Libros del Silencio, 2011.*

CHIKAMATSU, Monzaemon (1720): Los amantes suicidas de Amijima. Madrid.

Trotta, 2000.

CORTÁZAR, Julio (1963): Rayuela. Madrid. Cátedra, 2004. - Cuentos completos. Madrid. Alfaguara, 2010, 2 vols. DAZAI, Osamu (1947): El ocaso. Tafalla. Txalaparta, 2004.

DEFOE, Daniel (1719): La vida e increíbles aventuras de Robinson Crusoe, ma-

rinero de York. Barcelona. Mondadori, 2004.

DOSTOYEVSKI, Fiodor (1846): El doble. Buenos Aires. Losada, 2010. ECO, Humberto (1980): El nombre de la rosa. Madrid. Akal, 1989.

- *El cuento del cortador de bambú. Madrid. Trotta, 2008.*

- El pájaro y la flor. Mil quinientos años de poesía clásica japonesa. Carlos Ru-

bio (ed.): Madrid. Alianza, 2011.

FITZGERALD, Scott (1934): Suave es la noche. Madrid. Alfaguara, 2000. FLAUBERT, Gustave (1857): Madame Bovary. Madrid. Cátedra, 2000.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967): Cien años de soledad. Madrid.Cátedra, 2004. GOGOL, Nicolai Vasilievich (1835): La nariz y otros cuentos. Madrid. Anaya, 2003. HAIJIN. Antología del haiku. Madrid. Hiperión, 1992.

HEIKE MONOGATARl. Madrid. Gredos, 2005.

HENRY, O (William SYDNEYPORTER) (1903): “Los caminos del destino”. Cuentos.

La Habana. Ediciones Huracán, 1977.

HOFFMANN, ErnestTheodor Amadeus (1815/16): Los elixires del diablo. Madrid.

Akal,2008.

ISHIGURO, Kazuo (2005): Nunca me abandones. Barcelona. Anagrama, 2005. KAFKA, Franz: Obras completas. Barcelona. Planeta, 1970.

KAWABATA, Yasunari (1947): País de nieve. Barcelona. Planeta, 2007. - (1949-1952): Mil grullas. Barcelona. Emecé, 2004.

KENKO, Yoshida: Tsurezuregusa. Madrid. Hiperión, 1986 (Traducción como

Ocurrencias de un ocioso).

KOJIKI. Crónicas de antiguos hechos de Japón. Madrid. Trotta, 2008. KOKINSHO. Madrid. Hiperión, 2005.

MANIOSHU. Colección para diez mil generaciones. Madrid.

Hiperión, 1980. MANN, Thomas (1924): La montaña mágica. Barcelona. Edhasa, 2006. MISHIMA, Yukio (1949): Confesiones de una máscara. Madrid. Austral, 2007. - (1963): El pabellón de oro. Barcelona. Seix Barral, 2007.

- (1950): Los años verdes. Madrid. Cátedra, 2009.

- (1951): El color prohibido. Madrid. Alianza, 2009.

OGAI, Mori (1909): Vita sexualis: el aprendizaje de Shizu. Madrid. Trotta, 2001. - (1915): El ganso salvaje. Barcelona. Acantilado, 2009.

MUMON, Ekai (2009): La puerta sin puerta. Cuarenta y ocho koan. Mallorca.

José J. Olañeta editor.

MURAKAMI, Haruki (1979): Hear the Wind Sing. London. Kodansha International, 1987. Traducción del japonés de Alfred Birnbaum, al inglés.

- (1980): Pinball, 1973. London. Kodansha International, 1985. Traducción del japonés de Alfred Birnbaum, al inglés.

- (1982): La caza del carnero salvaje. Barcelona. Anagrama, 2007. Traducción del japonés de Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala.

- (1985): El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas. Barcelona.

Tusquets, 2009. Traducción del japonés de Lourdes Porta.

- (1987): Tokio blues / Norwegian Wood. Barcelona. Tusquets, 2005. Traducción del japonés de Lourdes Porta.

- (1988): Baila, baila, bailar. Barcelona. Tusquets, 2012. Traducción del japonés de Gabriel Álvarez Martínez.

- (1992): Al sur de lafrontera, al oeste del sol. Barcelona. Tusquets, 2007. Traducción del japonés de Lourdes Porta.

- (1993): The Elephant Vanishes. London. Vintage, 2003. Traducción del japonés de Alfred Birnbaum y Jay Rubin, al inglés.

- (1995): Crónica del pájaro que da cuerda al mundo. Barcelona. Tusquets, 2001.Traducción del japonés de Lourdes Porta y Junichi Matsuura.

- (1997/1998): Underground. London. Vintage, 2000. Traducción del japonés de Alfred Birnbaum y Philip Gabriel, al inglés.

- (1999): Sputnik, mi amor. Barcelona. Tusquets, 2008. Traducción del japonés de Lourdes Porta.

- (2000): Aprés le tremblement de terreo París. Éditons 10/18,2002. Traducción del japonés de Corinne Atlan, al francés.

- (2002): Kafka en la orilla. Barcelona. Tusquets, 2007. Traducción del japonés de Lourdes Porta.

- (2002): Birthday Stories. London. Vintage, 2004. Traducción del japonés de Alfred Birnbaum, al inglés.

- (2004): After Dark. Barcelona. Tusquets, 2008. Traducción del japonés de Lourdes Porta.

- (2008): Sauce ciego, mujer dormida. Barcelona. Tusquets, 2008. Traducción del japonés de Lourdes Porta.

- (2008): De qué hablo cuando hablo de correr. Barcelona. Tusquets, 2010. Traducción del japonés por Lourdes Porta.

- (2009): 1 Q84. Barcelona. Tusquets, 2011. Traducción del japonés por Gabriel Álvarez Martínez.

- (2013): El descolorido Tsukuru Tazaki y sus años de peregrinaje. Tokio. Bun-

geishunju. Edición en japonés.

MURASAKI, Shikibu. Genji monogatari. Vilaür (Girona): Atalanta, 2005. NABOKOV, Vladimir (1962): Pálido fuego. Barcelona. Anagrama, 1992. NOSAKA, Akiyuki (1967-1968): La tumba de las

luciérnagas. Las algas ameri-

canas. (Dos novelas breves): Barcelona. Acantilado, 2007.

OE, Kenzaburó (1957): La presa. Barcelona. Anagrama, 2000. - (1964): Una cuestión personal. Barcelona. Anagrama, 1989.

- (1999): Salto mortal. Barcelona. Anagrama, 2010.

OKAKURA, Kazuko (1906): El libro del té. Barcelona. Kairós, 1978. PASO, Fernando del (1975): Palinuro de México. Madrid. Alfaguara, 1978. PLAUTO. Comedias 1. Madrid. Cátedra, 2007.

POE, Edgar Allan (1840): "William Wilson", Narraciones Extraordinarias. Madrid. Club Internacional del Libro, 1984, pp. 191-210.

PROUST, Marcel (1919-1927): En busca del tiempo perdido. Madrid. Alianza,

1979, 7 vols.

PYNCHON, Thomas (1966): La subasta del lote 49. Barcelona. Tusquets, 1994. - (1973): El arco iris de gravedad. Barcelona. Tusquets, 2002.

RULFO, Juan (1955): Pedro Páramo. Madrid. Cátedra, 1989.

SALINGER, Jerome David (1951): El guardián entre el centeno. Madrid. Alianza, 2007.

STEVENSON, Robert Louis (1846): El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde.

Madrid. Valdemar, 2006.

SÓSEKI, Natsume (1906): Botchan. Palencia. Impedimenta, 2008. - (1916): Kokoro. Madrid. Gredos, 2009.

SE!, Sh6nagon. El libro de la Almohada. Madrid. Alianza, 2003.

SHIGA, Naoya (1937): A Dark Night s Passing. Kodanshka

International. Unesco,

1976.

SHlMAZAKI, T6son (1906): El precepto roto. Luna Books, 1997. SUJIJ, Igor (2011): Chéjov en vida. Barcelona. Alba, 2011.

TANIZAKI, JunIchiró (1933): El elogio de la sombra. Madrid. Siruela, 2001. - (1950): La madre del capitán Shigemoto. Madrid. Siruela, 2008.

TSUTSUI, Yasutaka (2009): Estoy desnudo. Vilaür (Girona): Atalanta.

UEDA, Akinari (1776): Cuentos de lluvia y de luna. Madrid. Trotta, 2002. VARGAS LLOSA, Mario (1962): La ciudad y los perros. Barcelona. Seix Barral, 1975. - (1977): La tía Julia y el escribidor. Madrid. Alfaguara, 2005.

WE!, Wang. Poemas del río Wang. Madrid. Trotta, 2004.

WILDE, Osear (1891): El retrato de Dorian Grey. Barcelona. Bruguera, 1981. WOOLF, Virginia (1928): Orlando. Madrid. El País. Clásicos del siglo XX, 2002. ZHO, Zhuang. Zhuang Zi, “maestro Chuang Tsé”. Barcelona. Kairós, 1986.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

AGAMBEN, Giorgio (2005): Profanaciones. Barcelona. Anagrama.
ALBALADEJO, Tomás (1986): Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Alicante. Universidad de Alicante. Reimpresión 1998.

ARISTÓTELES. Poética. Edición trilingüe de V. García Yebra. Madrid.

Gredos, 1974.

BACHELARD, Gaston (1957): La poética del espacio. México. FCE, 2006. BAJTÍN, Mijail (1929): Problemas de la poética de Dostoyevski. México.

FCE,1986.

- (1975): Teoría y estética de la novela. Madrid. Taurus, 1989.

BAQUERO, Julio y Pazó, José (2009): "Deseo de Japón". Revista de Occidente, n° 334. Marzo, pp. 5-12.

BARCIA, Camilo (1998): "La nueva escena política japonesa. ¿Gran cambio o limitada modificación?", en El Japón contemporáneo. Rodao y López Santos (eds): Salamanca. Universidad de Salamanca, pp. 23-29.

BARTHES, Roland (1981): El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980. Buenos Aires. Siglo veintiuno editores Argentina, 2005.

BAUMAN, Zygmunt (2006): Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores. Barcelona. Paidós, 2007.

BERGER, John (2004): El tamaño de una bolsa. Madrid. Taurus.

BROWN, Mick (2003): "Tales of unexpected". Telegraph, 15/08/2003. Disponible en http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3600566/Talesof-the-unexpected.html.

CALAME, Claude (ed) (2000): Poétique des mythes dans la Gréce anticue. París.

Hachette.

CALVINO, Halo (1978): “Los niveles de realidad en la literatura”, en Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad. Barcelona. Tusquets, 1995, pp. 341-345.

- Mundo escrito y mundo no escrito. Madrid. Siruela, 2006. CASSIRER, Ernst (1944): Antropologíafilosófica. México. FCE, 1962.

CIRLOT, Juan Eduardo (1997): Diccionario de símbolos. Madrid. Síntesis, 2001.

CRISTÓBAL, Vicente (2000): “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografia”, en Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos 18, pp. 29-76.

DAMASIO, Antonio (1994): El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano. Barcelona, Crítica, 2006.

- (2003): En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos.

Barcelona. Crítica, 2005.

DELAGE, Fernando (1998): “La transformación del sistema político japonés”, en El Japón contemporáneo. Rodao y López Santos (eds). Salamanca. Universidad de Salamanca, pp. 31-43.

DELEUZE, Gilles (2002): L’ ile déserte et autres textes. París. Éditions de minuit. DOLEZEL, Lubomir (1980): “Verdad y autenticidad en la narrativa”, en Teorías de la ficción literaria. Compilación de textos, introducción y bibliografía de A. Garrido Domínguez. Madrid. Arco Libros, 1997a, pp. 95-122.

- (1988): “Mimesis y mundos posibles”, en Teorías de la ficción literaria. Compilación de textos, introducción y bibliografia de A. Garrido Domínguez. Madrid. Arco Libros, 1997b, pp. 69-94.

- (1998): Heterocósmica. Ficción y mundos posibles. Madrid. Arco

Libros, 1999. DURAND, Gilbert (1992): Las estructuras antropológicas del imaginario. Madrid.

FCE,2005.

- (1964): La imaginación simbólica. Buenos Aires. Amorrortu Editores, 2007. ECO, Umberto (1979): Lector in Fábula. Barcelona. Lumen, 1981.

- (1990): Los límites de la interpretación. Barcelona. Lumen, 1992.

- (1994): Seis paseos por los bosques narrativos. Barcelona. Lumen, 1996.

ELIADE, Mircea (1949): Traité d'histoire des religions. París. Payot.

FACKLER, Martin (2010): "Japón, la generación de los sueños rotos". The New York Times. 28/10/2010.

FRAZER, james george (1922): La rama dorada. Magia y religión. Madrid.

FCE, 1991.

FREGE, Gottleb (1892): "Sobre el sentido y la denotación", en T M. Simpson (comp). Semántica filosófica: problemas y discusiones. Buenos Aires. Editorial Siglo XXI, 1970, pp. 3-27.

FRESÁN, Javier (2007): "Tokio blues: elogio de la imperfección", en Revista Hesperya, n° 4, pp. 12-13.

GARCÍA GUAL, Carlos (2006): Introducción a la mitología griega. Madrid.

Alianza.

GARON, Sheldon (1987): El estado y los trabajadores en el Japón contemporáneo. Madrid. Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1992.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1997): "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas". Teorías de la ficción literaria.

Compilación de textos, introducción y bibliografia. Madrid. Arco Libros, pp. 11-40.

- (2011): Narración y ficción. Madrid. Iberoamericana / Vervuert.

GERLACH, Michael (1992): Alliance Capitalism: The Social Organization of Japanese Business. Berkeley. University of California Press.

GONZÁLEZ, Armando (2007): "Los centros excéntricos. La influencia de Murakami en Occidente". Revista Quimera, diciembre, pp. 41-43.

GOTO-JONES, Christopher (2009): "Más allá del arrepentimiento. La filosofía de la postguerra y el legado de la Segunda Guerra Mundial". Revista de Occidente, n° 334. Marzo, pp. 43-68.

HARSHAW, Benjamín (Hrushovski) (1984): "Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico", en Teorías de la ficción literaria. Compilación de textos, introducción y bibliografía de A. Garrido Domínguez. Madrid. Arco Libros, 1997, pp. 123-157.

HERRERO, Juan (2006): "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias". Revista de Estudios Franceses, n° 2. Abril. Universidad de Castilla La Mancha, pp. 58-76.

IGARASHI, Yoshikuni (2002): "The Unfinished Business of Mourning: Maruyama Masao and Postwar Japans Struggles with the Wartime Past". Positions:

East Asia Cultures Critique, volumen 10: 1. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 195-218.

Iw ASAKI, Fernando (2007): "Cartas de amor en español: cinco narradores sobre Murakami. Murakami o la narrativa Kyougen". Revista Quimera, diciembre, p. 57.

JAMESON, Frederic (1984): El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona. Paidós, 1991.

- (2005): Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras

aproximaciones de ciencia ficción. Madrid. Akal, 2010.

KEIlCHI, Tsunekawa (1998): “Política del Japón contemporáneo. Cambio y continuidad”, en El Japón contemporáneo. Rodao y López Santos (eds). Salamanca. Universidad de Salamanca, pp. 45-54.

KIRK, Geoffrey Stephen (1970): Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and

Other Cultures. Cambridge-Berkeley University Press.

KOY AMA-RICHARD, Brigitte (2008): Mil años de manga. Slovenia. Electa. KRAPPE, Alexander Haggerty (1952): La Genése des Mythes. París. Ed. Payot. KRIPKE, Saul A (1980): Naming and Necessity. Cambridge. Harvard University

Press.

LANZACO, Federico (2000): Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y

religión. Universidad de Valladolid.

- (2009): Los valores estéticos de la cultura clásica japonesa. Madrid. Verbum. LÉVI-STRAUSS, Claude (1958): Anthropologie structurale. París. Editorial Plon. LOZANO, María Pilar (2007): La novela española posmoderna. Madrid. Arco

Libros.

LUKÁCS, Georg (1920): Teoría de la novela. Barcelona. Grijalbo. 1977. LYOTARD, Jean Francois (1996): La posmodernidad. Barcelona. Gedisa. MALINOVSKI, Bronislaw (1974): Magia, ciencia, religión. Barcelona. Ariel.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1981): Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach. Ithaca. Cornell University Press.

MORALES, Daniel (2008): “Murakami Haruki B-Sides”, en Neojaponisme. 12/05/2008. Disponible http:// neojaponisme.com/2008/05/12/murakamiharuki-b-sides/,

MOSSE, George Lachmann (1990): Fallen soldiers. Oxford University Press. MOURENZA, Daniel (2009): “Lost y Haruki Murakami: la explosión del malestar posmoderno”. Cine y cultura crítica. 16/ 10/2009. Disponible en http:// cineyculturacritica. wordpress. com/2009/ 1 O/ 16/1a-condicion -liquida -delaudi ovisual-en -las-salas-de-exposici onl

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2004): “La novela en la Historia, la Historia en la novela”. Actas del Congreso “Literatura e Historia”. Fundación Caballero Bonald y Centro del Profesorado de Jerez. Jerez de la Frontera, pp. 15-23.

NABOKOV, Vladimir (1980): Curso de literatura europea. Barcelona. RBA, 2010. NAKANISHI, Wendy Jones (2006): “Nihilisrn or Nonsense? The Postmodern Fiction of Martin Amis and Haruki Murakami”, en Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies. 8/05/2006. Disponible en http://www.japanesestudies.org. uk! discussionpapers/2006/N akanishi2.html#21.

NOVITZ, David (1987): Fiction, Nkowledge and Imagination. Philadelphia. Temple University Press.

OE, Kenzaburó (1994): Japan, the Ambiguous and Myself: The Nobel Prize Speech and Other Lectures. Tokio. Kodansha.

ONISHI,Makoto(2007):”Dialécticaentreelyoyelotro”.RevistaQuimera,diciem

pp. 50-55.

PARSONS, Terence (1980): Nonexistent Objects. New Haven. Yale University Press. P A VEL, Thomas (1986): Fictional Worlds. Cambridge. Harvard U niversity Press.

- (1983): “Las fronteras de la ficción”, en Teorías de la ficción literaria. Compilación de textos, introducción y bibliografia de A. Garrido Domínguez. Madrid. Arco Libros, 1997, pp. 171-179.

PÉREZ, Xavier (2005): “La rescatada voz de Eurídice”. La Vanguardia Digital.

Culturas (20/07/2005).

PÉREZ ZÚÑIGA, Ernesto (2007): “Cartas de amor en español: cinco narradores hispanos sobre Murakami. Murakaminando”. Revista Quimera, diciembre, pp. 58-59.

PINTOR, Iván (2006): David Lynch y Haruki Murakami. La llama en el umbral. En VV.AA. Universo Lynch. Madrid. Calamar Ediciones.

PRADO, César (1998): “Japan in the global information society”, en El Japón contemporáneo. Rodao y López Santos (eds). Salamanca. Universidad de Salamanca, pp. 103-119.

QUINTERO, Ednodio (2007): “De Tokyo a Choroní. Espacios para leer a Murakami”. Revista Quimera, diciembre, pp. 36-40.

RESCHER, Nicholas y Brandom, Robert (1980): The Logic ofInconsistency: A Study in Non-Standard Possible- World Semantics and Ontology. Oxford. Blackwell.

RIMMON-KENAN, Shlomith (1983): Narrative Fiction: Contemporary Poetics.

London, Methuen.

RUBIO, Carlos (2007): Claves y textos de la literatura japonesa. Madrid. Cátedra. - (2009): “Introducción”. Los años verdes, de Yukio Mishima. Madrid. Cátedra, pp. 9-81.

- (2012): El Japón de Murakami. Madrid. Aguilar.

RUIZ MANTILLA, Jesús (2009a): “Haruki Murakami”. El País Semanal, (05/04/2009), pp. 32-37.

- (2009b): “Soy un corredor de fondo”. Revista LiterariaAzul@rte. (13/04/2009). http://revistaliterariaazularte.blogspot. com/2009/04/j esus-ruiz- mantillaharuki-rnurakami-soy.html

RUSSELL, Bertrand (1919): Introduction to Mathematical Philosophy. London.

Allen and Unwin, 1953.

RUY, Alberto (2007): “Cartas de amor en español: cinco narradores

hispanos sobre Murakami. Una sabia deriva delirante". Revista Quimera, diciembre, pp. 59-60.

RYAN, Marie-Laure (1991) "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción", en Teorías de la ficción literaria. Compilación de textos, introducción y bibliografia de A. Garrido Domínguez. Madrid. Arco Libros, 1997, pp. 181-205.

SOTELO, Justo (2002): Reflexiones sobre la recuperación del papel de la economía como ciencia social. Madrid. Universidad San Pablo-CEU.

- (2012): La semánticaficcional de los mundos posibles en la novela de Haruki Murakami, Universidad Complutense. http:// eprints.ucm.es/14 752/1/T33582.pdf TANABE, Hajime (1946): "Filosofía como el camino de la metano ética", en Obras completas de Hajime Tanabe, volumen 9. Tokio, 1963, pp. 1-272.

TANAKA, Michiko (1976): Movimientos campesinos en laformación de Japón moderno. México. El Colegio de México.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1987): Historia de la estética, 1. La estética antigua. Madrid. Akal.

TERAO, Ryukichi (2007): "Haruki Murakami. Aventuras en torno a la novela".

Revista Quimera, diciembre, pp. 34-35.

TODOROV, Tzvetan (2000): Elogio del individuo. Barcelona. Galaxia Gutenberg, 2006.

- (2006): Los aventureros del absoluto. Barcelona. Galaxia Gutenberg, 2007. VERNANT, Jean Pierre (2003): El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos. Barcelona. Anagrama.

VILA-MATAS, Enrique (2007): "Cartas de amor en español: cinco narradores hispanos sobre Murakami. Estética del desconcierto". Revista Quimera, diciembre, p. 60.

WEST, Martin (1997): The East Face of Helikon. Wes Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth. Oxford University Press.

YOJI, Sugiyama (1998): “La economía japonesa y el futuro de Asia”, enEl Japón contemporáneo. Rodao y López Santos (eds). Salamanca. Universidad de Salamanca, pp. 121-131.

YOTSUMOTO, Yasuhiro (2009): “Cuatro poetas japoneses contemporáneos”.

Revista de Occidente, n° 334. Marzo, pp. 102-114.